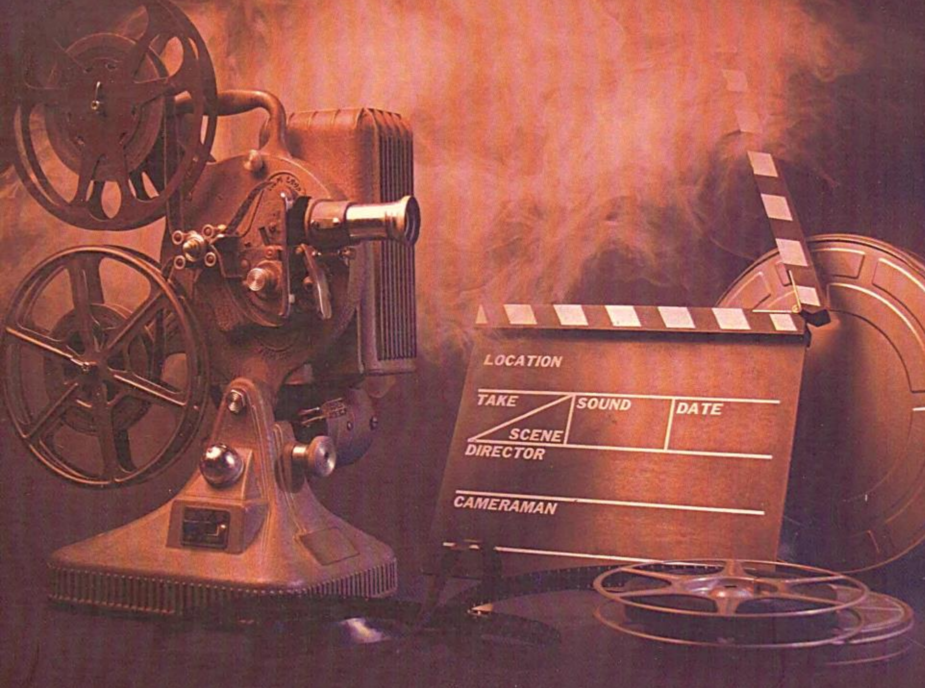


المركز القومي للترجمة

موسوعة السينما (شيرمر)

الجزء الثالث

إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت

ترجمة: أحمد يوسف

2485

موسوعة السينما (شيرمر)

(الجزء الثالث)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2485
- موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الثالث
- بارى كيث جرانت
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Schirmer Encyclopedia of Film: Independent Film-Road Movies
Edited by: Barry Keith Grant

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

موسوعة السينما

(شيرمر)

(الجزء الثالث)

إشـــراف وتحرير : بــــارى كيــث جــرانت
تــرجمــــــــة : أحـــمـــــد يـــوســـف

2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

جرانت، بارى كيث
موسوعة تاريخ السينما فى العالم إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت، ترجمة: أحمد يوسف، ج ٣
ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٦
١٠٥٢ ص ، ٢٤ سم
١ - السينما - العالم - دوائر معارف

(أ) جرانيت، بارى كيث	(مشرف ومحرر)
(ب) يوسف ، أحمد	(مترجم)
(ج) العنوان	٧٩١,٤٣٠٣

رقم الإيداع ٢٠١٤/١٧٨١٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 - 977 - 718 - 843 - 2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

السينما المستقلة

Independent Film

"الاستقلال" فى عالم صناعة السينما هو نوع من "الكأس المقدسة"، شيء يبحث عنه كل من يصنع الأفلام لكنه لم يحصل عليه قط. فأن تكون مستقلاً فى عالم السينما يعنى التحرر من شيء ما، سواء كان تقلب السوق التجارية، أو سيطرة الشركات على إنتاج وتوزيع الأفلام فى أمريكا. يمكن الحصول على مثل هذا الاستقلال لدرجة ما فقط، فطالما أن الفيلم يعرض فى دار عرض تجارية أو يذاع على شبكة تليفزيونية، وطالما هو يحمل تصريحًا رقابيًا من نوع ما، يكون الاستقلال مصطلحًا نسبيًا.

ماذا تعنى إذن "السينما المستقلة" فى الأساس، فإن الاستقلال يتم الحصول عليه داخل سمتين رئيسيتين متقاطعتين للأفلام كوسيط: السمة الفنية، والسمة التجارية. هانتر هول (١٩١٩-١٩٩٩) ممثل اشتهر بظهوره فى أفلام حرف (ب) لشركة باورى فى الأربعينيات، وقد قال متأملاً ذات مرة إنه يمكن لك التحقق من فيلم مستقل بإجراء اختبار بسيط: إذا صفق ممثل الباب فاهتز الديكور كله، فأنت أمام فيلم مستقل. ورُغم أن ذلك القول يختزل الأمر وينطبق فقط على أقل الأفلام المستقلة طموحًا، فهو يشير إلى اعتبارات الميزانية للأغلب الأعم من الأفلام المستقلة. إن ما نعرفه على أنه من جماليات السينما المستقلة – فريق الممثلين الصغير، الاستخدام المحدود

للمشاهد الخارجية والتصوير فى المواقع الطبيعية، والتأكيد على الحوار أكثر من الأكشن والمؤثرات الخاصة الدقيقة – يعود كله فى الأساس للبقاء فى إطار ميزانيات قليلة، وهناك قول مأثور بين مخرجى الأفلام المستقلة: "الكلام رخيص، الأكشن غالٍ". وعندما تسيطر اعتبارات الميزانية على الإنتاج، فإن من الأرخص دائمًا تصوير شخصين يتحدثان فى غرفة بدلاً من مطاردة سيارات، أو هبوط طبق طائر على العاصمة واشنطن.

كما تتميز الأفلام المستقلة بالطريقة التى يتم بها عرضها فى السوق، وبطريقة تناول الدعاية والإعلان، وبتفضيل التوزيع فى مناطق مختارة بدلاً من إغراق السوق. فالأفلام الكبيرة تعرض فى آلاف دور العرض فى وقت واحد، بينما تعرض الأفلام المستقلة فى نسخ قليلة فى الوقت نفسه، وتكون دور العرض فى الأغلب من الدور الصغيرة التى تسمى "بيوت الفن". وفى كل دور العرض العديدة المتاحة للأفلام التجارية فى الولايات المتحدة، فإن الأفلام المستقلة لا تجد إلا مساحة هامشية. لذلك فإن الاستقلال يحمل معه افتراضًا بالابتعاد عن السينما التجارية من التيار السائد، ابتعاد منهجى ويتم الحفاظ عليه داخل نطاق الصناعة.

هناك قولان مأثوران فى هوليود عن السينما المستقلة يستحقان الذكر هنا، الأول هو الحط من شأن نكتة إتش إل مينكين: "عندما يقولون إن الأمر لا يتعلق بالمال، فهو يتعلق بالمال". بكلمات أخرى، إن ما يجعل من أحد الأفلام فيلمًا مستقلاً هو مخاطرته فى السوق التجارية: العرض المحدود الذى يؤدى فى الأغلب إلى إيرادات محدودة. وهكذا فإن الفيلم المستقل يتم تعريفه بما يدر من المال (وهو ليس بالكثير)، والجمهور الذى يصل إليه (مجموعة

صغيرة مختارة). أما القول المأثور الثانى فهو أكثر دقة: "عندما تأخذ المال، تفقد السيطرة"، فمن المعتقد بشكل عام أن للاستقلال علاقة برفض صنع تنازلات، لذلك "فإن جوائز الروح المستقلة" – التى أسسها "أصدقاء المستقلين" *FINDIE* فى عام ١٩٨٤ – تحتفل سنويًا بتقاليد "الشخص المستقل" فى السينما المستقلة فى أمريكا، لكن هذا الاستقلال – الذى يتبدى فى رفض بعض المنتجين والمخرجين الخضوع لضغوط الصناعة – يتأسس على عدم الأهمية التجارية النسبية للأفلام التى يصنعونها. إن درجة من الاستقلال تكون ممكنة فقط عندما تدر الأفلام مالاً قليلاً لدرجة أن الشركات لا تعبأ بالتحكم فيها. ومن الحقائق الغريبة حول صناعة السينما فى أمريكا – خاصة فى المرحلة الحديثة – هى أن المخرج حتى لو كان غير مشهور وغير ذى خبرة يمكنه أن يتوقع حرية إبداعية أكبر عندما يعمل فى فيلم مستقل (أو هكذا يطلق عليه) تتراوح ميزانيته بين ١,٥ و ٣ ملايين دولار، أكثر من فيلم تتراوح ميزانيته بين ١٥ و ٣٠ مليون دولار. وكلما قل استثمار الشركة فى الفيلم، تضاءل خطر المجازفة فى شباك التذاكر، لذلك فإن استقلال صانع الفيلم هو أمر يفكر فيه المسئولون التنفيذيون الذين تكون مهمتهم الرئيسية هى حماية حساب أرباح وخسائر الشركة.

وبينما كانت العلاقة بين السينما المستقلة وسينما التيار السائد مسألة مهمة فى كل البلدان التى توجد فيها صناعة سينما قوية – مثل اليابان، والهند، وفرنسا، وإيطاليا، والمملكة المتحدة – فإن ما سوف نتناوله هنا هو تاريخ السينما المستقلة الأمريكية بدءًا من البدائل الأولى لأفلام أديسون المبكرة، واتحاد الشركات الذى قام بتأسيسه بعد ذلك. وسوف نهتم أيضًا

بالأفلام التى تكاثرت خلال السنوات الأولى للشركات الهوليودية، وأفلام حرف (ب) من صنع شركات "خط الفقر" بين الثلاثينيات والخمسينيات، وأفلام استغلال الموضوعات الخاصة بين العشرينيات والستينيات، وما يسمى السينما الطليعية الأمريكية الجديدة فى نيويورك بين الستينيات والسبعينيات، ومختلف أنواع السينما المستقلة التى ظهرت فى الوقت الذى شهدت فيه هوليود اندماجًا بين الشركات، واحتكارًا فى سوق صناعة الترفيه التى تلت الثمانينيات.

الاستقلال فى السينما الأمريكية المبكرة والصامتة

فى إطار أكثر تواريخ السينما الأمريكية ومكتب براءات الاختراعات الأمريكى، فقد بدأت الأفلام فى الولايات المتحدة مع توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١). جاءت فى البدايات براءات اختراع كاينيتوجراف أديسون (الجهاز الفوتوغرافى الذى يصنع الصور) والكاينيتوسكوب (آلة "صندوق الدنيا" التى تعرض الصور) وذلك فى عام ١٨٩١. ثم أتى أول عرض عام لجهاز الصور المتحركة لأديسون فى معهد بروكلين للفنون والعلوم فى مايو ١٩٩٣، وهذا هو المكان والزمان اللذان يتفق الكثيرون على أنه أول عرض عام لفيلم. ثم تسارعت الأحداث بعد هذا العرض الأول، الذى تضمن الفيلم الساذج لأديسون "مشهد الحداد" والذى يظهر ثلاثة رجال - من موظفى أديسون - وهم يطرقون على سندان لمدة عشرين ثانية، ليبدأ بسرعة إنتاج أفلام قصيرة كان بعضها مصقولاً. وكان أديسون يملك أستوديو "بلاك ماريا"

فى نيوجرسى، والذى تم تجهيزه فى وقت العرض الذى أجرى فى معهد بروكلين، وكان لديه برنامج جاهز من الأفلام بحلول يناير فى العام التالى.

وفى ربيع عام ١٨٩٤، أعاد أديسون تسمية شركته إلى "شركة أديسون للتصنيع"، وهو الاسم الذى أكد على صناعة وبيع جهاز كاينيتوسكوب الذى بدا واعدًا تمامًا فى عام ١٨٩٤، كما أوضح رؤية أديسون للوسيط السينمائى ودوره فيه. وكانت الأفلام تصنع بواسطة خبراء تقنية إنتاج الصور المتحركة، وليس بواسطة الفنانين، وكانت تصنع بالطريقة نفسها خطوط التجميع مثل المنتجات الأخرى دون أن تعرف اسمًا أو وجهًا للعاملين الذين يكدحون للشركة التى يوضع اسمها واضحًا على السلعة المنتجة.

لم تكن السينما الأمريكية فى البداية إلا أديسون وحده، لكن سرعان ما اشتعلت المنافسة المحلية فى هذا الوسيط الجديد. وباعتبار أن السينما المستقلة هى بديل سينما التيار السائد التجارى، فقد بدأت السينما المستقلة الأمريكية مع هذه الشركات الأولى التى واجهت أديسون، وكان المنافس الحقيقى الأول هو شركة "ميوتوسكوب" الأمريكية، التى حملت فيما بعد اسم "ميوتوسكوب آند بيوجراف" (ويشار إليها عادة باسم بيوجراف)، والتى شكلت منافسة شرسة لسببين: الأول هو أن أحد أعمدة البحث والتطوير فيها كان ويليام كيه إل ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥)، المخترع الذى استقال من وظيفته لدى أديسون فى عام ١٨٩٥، بعد أن قام بمعظم العمل فى آلتى كاينيتوجراف وكاينيتوسكوب، أما السبب الثانى فهو أن الشركة عملت فى مقاس ٧٠ مم الأكثر دقة ويقدم أربعة أمثال سطح الصورة بالمقارنة مع مقاس ٣٥ مم، الذى كان أديسون يستخدمه. ومع أول مجموعة من أفلامها، غازلت

بيوجراف جماهير الكارنفالات، وبينما ظل أديسون ملتصقًا بالموضوعات التسجيلية القصيرة، قدم مؤسسو بيوجراف - هارى مارفين، هيرمان كازلر، إيلياس كوبمان، وديكسون - السينما بوصفها أداة الفرجة الجماهيرية التى تتمتع بالجاذبية. وقدمت أفلام الشركة الأولى مباريات الملاكمة، واستعراضات وسائل مكافحة النيران، لكن سرعان ما أصبحت مادتهم الرئيسية هى أفلام النكت القصيرة التى تقدم اسكتشًا كوميديًا واحدًا. (أرجو أن يتذكر القارئ أننا مازلنا حتى تلك اللحظة نتحدث عن أفلام تعرض بطريقة "صندوق الدنيا" وليس على شاشة - المترجم).

وبمجرد انتشار الأفلام - وهو ما حدث سريعًا - ظهرت شركات سينمائية أخرى. وفى ديسمبر عام ١٩٠٨، عندما أصبح واضحًا أن مثل تلك السوق الحرة (للمنتجين والموزعين المستقلين) قد تؤدى إلى فقدان أديسون مكانته المتميزة فى الصناعة، قام بتأسيس "اتحاد شركة حقوق الصور المتحركة" (*MPPC*)، وهو الاتحاد الذى يربط مصالح أديسون وتسعة من منافسيه: بيوجراف، فيتاجراف، إيساناى، كاليم، سيليج بوليسكوب، لوبين، ستار فيلم، إخوان باتيه، وكلاين أوبتيكال. وقام الاتحاد باستغلال حقوق الاختراعات الأساسية فى تقنية الصور المتحركة بأسعار ثابتة، وبوضع حدود لتوزيع وعرض الأفلام المصنوعة بالخارج، وتنظيم الإنتاج المحلى، والتحكم فى ترخيص وتوزيع الأفلام. ومما دعم قوة هذا الاتحاد تعاقده الحصرى مع شركة كوداك إيستمان، المنتج الرئيسى والوحيد الذى يمكن الاعتماد عليه آنذاك للفيلم الخام. ومع نهاية عام ١٩٠٨، كانت الشركات العشر التى تؤلف الاتحاد تملك وتتحكم فى التقنيات السينمائية، وكانت الوحيدة التى تستطيع

الحصول على الفيلم الخام اللازم لصنع الأفلام. وفى عام ١٩١٠، انضمت إلى الاتحاد شركة جنرال فيلم، الوسيط الرئيسى فى معادلة إنتاج وتوزيع الأفلام، ما جعل الاتحاد أكثر قوة. وبمساعدة جنرال فيلم (التى اشترت أفلام الأستوديو لتقوم بتأجيرها بعد ذلك لدور العرض)، كان أصحاب دور العرض قادرين على نحو أكثر سرعة وتنظيمًا على تغيير برامج العروض. وللوفاء بالطلب المتزايد على الأفلام، زادت الأستوديوهات من إنتاج أفلامها، ليحقق الجميع مزيدًا من المكاسب.

لكن رغم هذا التكامل بين الشركات العاملة فى الصناعة، فإن سيطرة الاتحاد على إنتاج وتوزيع وعرض الأفلام كانت سيطرة قصيرة العمر، وظهرت أولى المشكلات الكبرى أمام الاتحاد فى فبراير ١٩١١، عندما عبرت شركة كوداك عن استيائها من أنها لا تحصل على نصيب كافٍ من الأرباح داخل الاتحاد، وقامت باستغلال فقرة فى التعاقد الأصلى، وبدأت فى بيع الفيلم الخام لمستقلين محليين، الذين كانوا قد انتظموا فى اتحاد خاص بهم هو "شركة توزيع ومبيعات الصور المتحركة" (أو شركة المبيعات) تحت قيادة كارل لايميل (١٨٦٧-١٩٣٩)، ووليام فوكس (١٨٧٩-١٩٥٢)، وأودولف زوكور (١٨٧٣-١٩٧٦)، وكان أعضاء الشركة منظمين جيدًا ومنافسين أقوياء.

وبعد خروج كوداك من الاتحاد الأول (شركة حقوق الصور المتحركة)، فإن وحدات الإنتاج من خارج الاتحاد حققت عائدات قياسية، ومع نهاية عام ١٩١١، وصلت إلى ما يقرب من ثلاثين فى المائة من سوق السينما، وهى حصة كبيرة فى ظل غياب تجارة حرة وعادلة فى هذا القطاع.

ومن أجل جذب الجماهير، صنع المستقلون منتجًا بديلاً: الفيلم ذات البكرات المتعددة، واقتربوا من صنع أفلام روائية طويلة مع بداية عام ١٩١١، بينما ظل اتحاد شركة حقوق الصور المتحركة محافظًا طوال وجوده على الفيلم ذى البكرة الواحدة الذى يبلغ زمنه ١٦ دقيقة.

وفى قضية شكلت علامة فارقة، وهى قضية "شركة حقوق الصور المتحركة ضد آى إم بى" (شركة الصور المتحركة المستقلة التى كان يملكها لايميل)، حكمت المحكمة فى أغسطس عام ١٩١٢ بإعطاء المستقلين الحق فى الحصول على المعدات التى سبق إصدار براءات اختراع لها بما كان يشكل عائقًا أمامهم لشرائها أو استخدامها. وأدى هذا الحكم إلى أن يصبح المستقلون لاعبًا فى سوق السينما على قدم المساواة مع شركة حقوق الصور المتحركة، التى خرجت من الصناعة نهائيًا فى عام ١٩١٤ لينفرد من يسمون المستقلين بالسوق، وقام لايميل بتأسيس شركة يونيفرسال، وفوكس بتأسيس شركة فوكس للقرن العشرين، وزوكور بتأسيس باراماونت. وفى الأعوام التالية، أصبحت السينما المستقلة هى المستقلة عن تلك الشركات ذاتها التى بدأت مستقلة عن أديسون واتحاد شركاته فى عام ١٩١١.

الاستقلال فى هوليود الكلاسيكية

عندما استطاع من يسمون المستقلين الوقوف فى وجه شركة حقوق الصور المتحركة، وأصبحوا هم اتحاد الشركات المسيطر فى عالم صناعة السينما، أصبحت السينما المستقلة هى مجال الشركات الصغيرة التى تصنع الأفلام إلى جمهور مستهدف صغير. وعلى سبيل المثال، منذ عام ١٩١٥

كانت شركة "لينكولن فيلم" التى يملكها نوبيل جونسون (١٨٨١-١٩٧٨) تصنع أفلامًا من صنع سينمائيين زنوج وتستهدف جمهورًا من الزنوج. وكانت "أفلام العرق" تلك، مثل التى يصنعها السينمائى والمنتج المغامر أوسكار ميشو (١٨٨٤-١٩٥١)، (الذى كان يجمع المال دولارًا بدولار ليصور أفلامه) تعرض فى دور عرض حضرية حيث تشهد الحياة اليومية فصلاً عنصريًا كاملاً. ومن السينما المستقلة البديلة الأخرى السينما اليديشية، وهى التى ظهرت لتتوجه إلى العديد من مهاجرى أوروبا الشرقية الذين كانوا يسكنون فى الشمال الشرقى من الولايات المتحدة. وكانت هذه الأفلام تقدم الحوار باليديشية، وهى لغة مزيج من الألمانية والعبرية كان يتحدث بها معظم المهاجرين اليهود من الجيل الأول، وكان لهذه الأفلام نجومها ودور العرض الخاصة بها. وصنع ما يزيد على أربعين فيلمًا ناطقًا باللغة اليديشية بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٥٠.

وبعد حلول الصوت، وضعت الشركات برنامجًا ثابتًا للعرض، كان يتضمن فيلمًا روائيًا طويلاً من نوعية (أ) ذات الميزانية الكبيرة، وفيلمًا روائيًا طويلاً من نوعية (ب) ذات الميزانية المنخفضة، بالإضافة إلى جريدة سينمائية، وربما فيلم قصير (كوميدى فى العادة)، و/ أو فيلم كارتون. وصنعت الشركات أفلام حرف (ب) الخاصة بها، والتى كانت مخصصة لملء البرنامج الذى يبدأ بفيلم الشركة من نوعية (أ).

ومع تزايد الحاجة للأفلام لملء البرامج المكونة من فيلمين، ظهرت الشركات السينمائية الأصغر، مما أدى إلى شركات "خط الفقر"، التى كانت مكاتب معظمها فى منطقة جاور جالش، وهى منطقة صغيرة فى هوليود

سوف تنشأ فيها شركة كولومبيا التى كبرت سريعًا، بالإضافة إلى عدد قليل من الشركات الأصغر ذات التنظيم والتمويل الجيدين مثل ريبابليك، مونوجرام، جراند ناشيونال، ماسكوت، تيفانى، وبعض شركات الإنتاج العابرة مثل بيرليس، ريلايابل، سينديكات، بيج فور، سوبيريور. وقامت شركات خط الفقر بملء برامج العرض بأفلام نمطية رخيصة ذات توليفات جاهزة. ورغم أنها كانت أقل طموحًا من الشركات الأكبر، فإنها صنعت على نحو أسرع من الشركات ذات التمويل الأفضل، وكانت هذه السرعة ميزة عندما كانت تستجيب لطلبات جمهور السينما، مثل صرعة أفلام الكاوبوى الذى يغنى خلال منتصف الثلاثينيات، فأسرعت شركة ريبابليك بصنع أفلام من بطولة جين أوترى (١٩٠٧-١٩٩٨)، مثل "أوراق الشجر المتساقطة" (١٩٣٥)، كما استغلت شركة جراند ناشيونال راعى البقر المغنى تيكس ريتر (١٩٠٥-١٩٧٤) فى أفلام مثل "غنِّى يا راعى البقر غنِّى" (١٩٣٧). وكانت أفلام الويسترن حرف (ب) جماهيرية جدًا فى الثلاثينيات، كذلك نجوم هذه الأفلام مثل جونى مالك (١٩٠٤-١٩٧٤)، هارى كارى (١٨٧٨-١٩٤٧)، هوت جيبسون (١٨٩٢-١٩٦٢)، توم ميكس (١٨٨٠-١٩٤٠)، كذلك الممثل الذى أصبح سريعًا نجمًا لأفلام حرف (أ) جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩).

لقد كانت أفلام المغامرات والأكشن من نوعية حرف (ب) تصنع لتستفيد من جماهيرية فيلم سبق لشركات أخرى إنتاجه أو لبرنامج إذاعى ذاعت شهرته. وعلى سبيل المثال قامت شركة ريبابليك بصنع فيلم مغامرات يدور فى الهند ويحمل اسم "عاصفة فوق البنغال" (١٩٣٨)، وذلك بعد نجاح

"حياة رامى الرمح البنغالى" (١٩٣٥) و"هجوم الخيالة الخفيفة" (١٩٣٦) اللذين صنعتهما شركات كبرى. وأنتجت شركة جراند ناشيونال سلسلة من الأفلام بطولة "الظل" (ذا شادو)، وهو شخصية اشتهرت فى برنامج تشويق إذاعى. إن هذا الميل لتقديم تنويع صغير على عمل أنتجته شركة كبرى ساد فى شركات صنع أفلام حرف (ب) آنذاك، وهو ما يوحى بالاعتماد على (وليس الاستقلال عن) الشركات الكبرى بحثًا عن مادة خام للموضوعات. وهذا الالتصاق بتقديم أفلام ترفيه نمطية بسيطة كان انعكاسًا للعناصر الأقل طموحًا لدى شركات صنع الأفلام. وهكذا فإن مفهوم أن شركات أفلام حرف (ب) كانت تقدم بديلاً لأفلام الشركات الكبرى - على الأقل فى عصر الأستوديو - كان مفهومًا غير دقيق.

وبينما كانت شركات أفلام حرف (ب) تصنع الأفلام لكى تملأ برامج العرض إلى جانب الفيلم الأساسى حرف (أ) من صنع شركة كبرى، وذلك بحثًا عن ربح متواضع سريع، كان هناك سينمائيون يستغلون الموضوعات الخاصة مثل كروجر باب (١٩٠٦-١٩٨٠)، المساوم الذكى الذى صنع أفلامًا تتحدى حدود ميثاق الإنتاج (الرقابة الذاتية التى وضعتها الشركات الكبرى لنفسها - المترجم). ويشتهر كروجر اليوم بأفلام الصحة الجنسية مثل "ماما وبابا" (١٩٤٥)، والتى تناولت موضوع الأمراض الجنسية والحمل فى فترة المراهقة، وهو الموضوع الذى لم تكن أفلام التيار السائد قادرة على تناوله، وقام كروجر بذلك بقدر من الصراحة. ولأن هذا الفيلم كان ذا مضمون شهوانى، فلم يكن من الممكن عرضه كجزء من العروض الجماهيرية المعتادة، وبدلاً من ذلك قام كروجر بالترحال مع فيلمه، واستئجار

دور عرض لنهاية الأسبوع، وتنظيم عروضه بنفسه. وكان كروجر يعلن عن أفلامه بملصقات مثيرة (ممنوعة بمقاييس ميثاق الرقابة)، ليعد فيها الجمهور بما لم تكن الشركات الكبرى تمنحه: "كل شيء يتم عرضه، وكل شيء يتم تفسيره". ولكي يعطي العرض مظهرًا محترمًا، فقد كان كروجر يستأجر ممثلاً لكي يقوم بدور دكتور إيليوت فوربس المتخصص فى العلوم الجنسية، والذى كان يجيب بعد العرض على أسئلة الجمهور. وهكذا جمع كروجر الكثير من المال عندما لم يبالغ قط فى ذكاء أو ذوق جمهوره.

وطوال وجود سينما استغلال الموضوعات الخاصة، كانت تعتمد على التحدى الواضح لسينما هوليود التجارية، وهو التحدى الذى كان يشير إليه وعدها بمادة محظور تناولها فى سينما التيار السائد. ومن الأنماط الرائجة فى سينما استغلال الموضوعات الخاصة خلال الخمسينيات أفلام مستعمرة العراة، مثل "حديقة عدن" (١٩٥٥)، و"عراة مثلما كانت الطبيعة تنوى" (١٩٦١)، و"عالم بدون خجل" (١٩٦٢)، والتى قدمت عريًا على الشاشة كان محظورًا فى ميثاق الإنتاج. وكانت هذه الأفلام تزعم أن لها مكانة تسجيلية ما، ونجحت فى تحدى الحدود السابقة على "التعديل الأول للدستور" (التى لم تكن تعتبر السينما تمتع بحرية التعبير المتاحة للصحافة – المترجم). وفى قضية فى عام ١٩٥٧ "لشركة أفلاك إكسلسيور ضد هيئة أوصياء نيويورك"، والتى كانت تتناول حظر ولاية نيويورك لعرض فيلم "حديقة عدن"، فقد تم الحكم بأن العرى على الشاشة فى حد ذاته لم يكن إباحيًا، وأدى ذلك الحكم إلى تحرير أفلام استغلال الموضوعات الخاصة لكى تمضى قدمًا فى

طريقها، وفى عام ١٩٥٩ صنع السينمائى المستقل روس ماير (١٩٢٢-٢٠٠٤) فيلم "مستر تيز اللاأخلاقى"، وهو فيلم عن رجل يتلقى ضربة على رأسه، ويغمى عليه لكى يستيقظ ويجد نفسه وقد امتلك القدرة على الرؤية من خلال ملابس النساء.

صنع ماير وقرار المحكمة فى قضية إكسلسيور فى ذهنه، وأفرخ الفيلم موجة جديدة قصيرة من أفلام استغلال الموضوعات الخاصة المستقلة. وتضمنت هذه الأفلام على نحو أكثر صراحة بصريًا تنويعة من الأنماط الفيلمية الجديدة ذات الأسماء المثيرة والموحية، مثل أفلام الكوميديا الخفيفة مع العرى لكن دون تلامس مثل "حيوانات مستر بيتر الأليفة" (١٩٦٢)، و"الليلة بالتأكيد" (١٩٦٢)، و"آدم يفقد تفاحته" (١٩٦٥)، وأفلام أكثر خشونة تصور سلوكًا غير اجتماعى مع العرى، مثل "المدنسون" (١٩٦٥)، و"المتحللون" (١٩٦٧)، وأفلام تتسم بالغرابة الجنسية مثل "منزل عار أولجا" (١٩٦٤) و"جنس منحرف" (١٩٦٦) و"معسكر الحب ٧" (١٩٦٩)، وأفلام مرعبة تمزج الغرابة الجنسية مع فكاهة مخيفة كما فى "سرير الشيطان" (١٩٦٥)، و"فرس النبى المربوط" (١٩٦٨)، وكان العنصر المشترك فى كل هذه الأفلام المستقلة التى تستغل موضوع الجنس هو العرى الصريح على الشاشة.

وفى أسلوب أقل صراحة من الناحية الجنسية، استهدفت مجموعة أخرى من السينمائيين المستقلين فى الخمسينيات والستينيات ثقافة الشباب المتنامية، ووجدوا جمهورًا جاهزًا ومرحبًا. ومن بين هؤلاء السينمائيين الأكثر اعتدالاً صامويل زى آركوف (١٩١٨-٢٠٠١)، وروجر كورمان

(ولد عام ١٩٢٦)، واللذان عرضا معًا ثم بشكل منفرد فيما بعد أفلامًا من إنتاج شركة "أمريكان إنترناشيونال" (إيه آى بى) و "نيو وورلد". ومن بين أعمال أركوف كمنتج وموزع لأفلام استغلال الموضوعات الخاصة ذات الميزانيات المنخفضة نمطان فيلميان: أفلام حفلات الشاطئ مثل "حفلة الشاطئ" (١٩٦٣)، و"حفلة شاطئ العضلات" (١٩٦٤)، و"شاطئ البيكيني" (١٩٦٤)، و"كيف تملأ مايوه بيكيني جامح" (١٩٦٥)، وجميعها من إخراج ويليام آشر (ولد عام ١٩٢١)، وسلسلة اقتباسات عن قصص إدجار آلان بو من بطولة نجم أفلام الرعب المخضرم فينسينت برايس (١٩١١-١٩٩٣) مثل "منزل الواعظ" (١٩٦٠) و"الحفرة والبندول" (١٩٦١)، و"حكايات الرعب" (١٩٦٢)، و"الغراب" (١٩٦٣)، و"مقبرة ليجيريا" (١٩٦٥)، وجميعها من إخراج كورمان. وبينما كان الأغلب الأعم من أفلام آركوف، التى تحمل أسماء مثل "الوحش ذو المليون عين" (١٩٥٦)، و"دكتور جولدفوت وآلة البيكيني" (١٩٦٥)، أفلامًا رخيصة سريعة وحققت إيرادات متواضعة، فإن القليل من أفلامه الأخيرة، مثل "الملاك الجامح" (١٩٦٦)، وهو فيلم دراجات بخارية من بطولة بيتر فوندا كان يستبق فيلم "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وفيلم الجنس التهريجى "ثلاثة فى الغرفة العلوية" (١٩٦٦)، من بين الأفلام العشرين الأولى فى عام عرضها.

عمل روجر كورمان كمنتج لأكثر من ٣٠٠ فيلم عبر ما يزيد على أربعين عامًا فى صناعة السينما، بالعمل لدى آركوف فى شركة "إيه آى بى" ثم لشركته الخاصة به "أفلام نيو وورلد"، وأصبح كورمان هو أهم وأنجح صانع للسينما المستقلة الشعبية فى تاريخ السينما الأمريكية. ومن أهم أفلامه (بالإضافة إلى تلك التى ذكرناها سابقًا) "دلو من الدماء" (١٩٥٩)، "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠)، "الرحلة" (١٩٦٧) (وجميعها من إخراجه)، كذلك

فيلم "فقدان الذاكرة ١٣" (١٩٦٣) الذى كان أول أفلام فرانسيس فورد كوبولا كمخرج.

ومن سينمائيى استغلال الموضوعات الخاصة المهمين جورج روميرو (ولد عام ١٩٤٠)، الذى كانت أفلامه عن "الزومبى" (الموتى الأحياء) مثل "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، "فجر الموتى" (١٩٧٨)، "يوم الموتى" (١٩٨٥)، "أرض الموتى" (٢٠٠٥)، هى التى أهلته كمخرج لمكانة الفنان صاحب الثقافة الخاصة. وتبلغ إراقة الدماء فى أفلام روميرو درجة المبالغة حتى أن جمهوره من شباب هواة أفلام الرعب يجدها مثيرة للضحك. ورغم مظهرها الذى يبدو جادًا لدرجة التكلف، والتمثيل البشع، وقيم الإنتاج الهابطة، فإن العديد من النقاد والصحفيين الجادين ينجذبون لأفلامه أيضًا، فقد وجدوها ذات سياسة عميقة ومهمة، وأن فيلم "ليلة الموتى الأحياء" على سبيل المثال يقدم تعليقًا على العلاقات بين الأعراق، حيث بطله الزنجى يجد نفسه مطاردًا فى النهاية بواسطة المأمور الأبيض وفرقة المطاردة التى تسعى للثأر، أو أن "أرض الموتى" تمكن رؤيته كصورة مجازية لهستيريا ما بعد ١١ سبتمبر. ويُعد روميرو استثنائيًا بين "مؤلفى" السينما الأمريكيين لأنه أظهر التزامًا بالمدينة التى عاش فيها، بيتسبيرج فى ولاية بنسلفانيا، حيث يصور معظم أفلامه، لذلك فإنه واحد من أهم مؤلفى أمريكا الإقليميين.

وبينما يقدم سينمائيو استغلال الموضوعات الخاصة، مثل آركوف وكورمان وروميرو، سينما مستقلة بديلة وسعت من حدود الذوق المقبول، وقاومت حدود السيطرة على المضمون، فقد ظهرت فى الستينيات مجموعة من السينمائيين فى نيويورك قدموا بديلهم المستقل الخاص بهم للسينما الهوليودية التجارية، وحملوا اسم "السينما الأمريكية الجديدة"، واستعاروا عناصر من المسرح الطليعى والفنون البصرية والسينما التسجيلية، لكى

يصنعوا بديلاً لسينما التسلية الهروبية التى تصنع على الساحل الغربى. ومن هؤلاء روبرت فرانك (ولد عام ١٩٢٤)، وألفريد ليزلى (ولد عام ١٩٢٧) ("أقطف زهرتى"، ١٩٥٨) مايكل رومير (ولد عام ١٩٢٨) (لا شىء إلا رجل"، ١٩٦٤) شيرلى كلارك (١٩١٩-١٩٩٧) ("العالم البارد"، ١٩٦٤) ومن أشهرهم جون كازافيتيس (١٩٢٩-١٩٨٩) ("ظلال"، ١٩٥٩، "وجوه"، ١٩٦٨)، وهم الذين صنعوا أفلامًا شخصية تبدو كأنها لا تعطى اهتمامًا لشباك التذاكر. وكانت هذه الأفلام تستخدم جماليات واقعية وتمثيلاً مرتجلاً، وقدمت جرعة مضادة للعالم الفانتازى الذى تكرسه شركات سينما التيار الرئيسى.

ومن بين هؤلاء السينمائيين من نيويورك، كان كازافيتيس هو الوحيد الذى تمتع بشهرة فى كل أنحاء أمريكا. لقد قام طوال ما يقرب من ثلاثة عقود بتمويل أفلامه جزئيًا بالمال الذى يكسبه كممثل فى أفلام التيار الرئيسى مثل "طفل روزمارى" (١٩٦٨)، كما أنه أضاف حساسية للممثلين فى أفلامه. ولكى يخلق انطباعًا بالواقعية، كان كازافيتيس يطلب من ممثليه التفكير والكلام والتصرف وهم داخل الشخصية، وهذا التأكيد على الارتجال جعل أفلامه تبدو بطيئة ومستغرقة فى الحوار للعين غير الخبيرة، لكنها مع ذلك تعطى إحساسًا بأنها "حقيقية"، وتأثيرًا عاطفيًا عميقًا. وبالإضافة إلى "وجوه" و"ظلال"، فمن بين أفلامه المهمة الأخرى كمخرج "امرأة تحت التأثير" (١٩٦٤)، و"مصرع وكيل مراهنات صينى" (١٩٧٦)، و"جلوريا" (١٩٨٠)، وجميعها عن أناس غير عاديين وصلوا إلى الحافة تحت ضغوط الحياة اليومية.

ويحدد المؤرخون جذور تمرد كازافيتيس ضد هوليود التجارية فى السينما الطليعية خلال الثلاثينيات والأربعينيات، مع سينمائيين مثل رالف ستاينر (١٨٩٩-١٩٨٦)، بول ستراند (١٨٩٠-١٩٧٦)، ومايا ديرين

(١٩١٧-١٩٦١)، لكن المصدر الأقرب لهذا التمرد يكمن في الجهود المتعددة - والتي لم ينجح أغلبها - لاستقلال نجوم ومخرجي السينما، من أجل الحصول على سيطرة أكبر على أفلامهم، وبالتالي على حياتهم الفنية، خلال عصر الأستوديو. وعلى سبيل المثال كان جيمس كاجني (١٨٩٩-١٩٨٦) واحدًا من أكبر نجوم شركة وارنر، وشعر بالغضب من تكرار أدواره النمطية فانفصل عن الشركة، وقام في عام ١٩٤٢ - مع شقيقه المنتج ويليام كاجني - بتأسيس شركة أفلام كاجني المستقلة. ورغم أن ذلك لم يقدم له إلا القليل من الحرية والاستقلال، فإنه لم يكن استقلالاً حقيقيًا حيث إن عرض فيلم يتطلب صفقة توزيع مع شركة كبرى. وبالمثل فإن المخرج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) انفصل عن الشركات ليحقق استقلالية، لكنه مثل كاجني لم يستطع الوصول إلى السوق بأفلامه إلا من خلال مساعدة شركة كبرى. وبدا أن كازافيتيس قد تعلم من إخفاقات كاجني ولانج، وقام بتقليص ميزانيات أفلامه لدرجة كبيرة لكي يحافظ على درجة من الاستقلال الذاتي على الهامش البعيد لنظام الأستوديو.

الاستقلالية في هوليود الجديدة

أطلق المؤرخون على السبعينيات "نهضة المؤلف"، وفيها ظهرت روح مستقلة داخل التيار السائد التجاري. ومخرجون مثل فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩)، مارتين سكورسيزي (ولد عام ١٩٤٢)، روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥)، ستانلي كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، بيتر بوجدانوفيتش (ولد عام ١٩٣٩)، تيرانس ماليك (ولد عام ١٩٤٣)، برايان دي بالما (ولد عام ١٩٤٠)، ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، جورج لوكاس (ولد عام

١٩٤٤)، تمتعوا بالاستقلالية داخل النظام الذى كان متفردًا فى تاريخ السينما الأمريكية. وأفلام مؤلفين مثل آلتمان "ماش" (١٩٧٠)، وكوبولا "الأب الروحى" (١٩٧٢)، وسبيلبيرج "الفك المفترس" (١٩٧٥)، حصدت الكثير من المال للشركات، التى كانت تجاهد بعد ما يقرب من جيل كامل من تراجع إيرادات شباك التذاكر. لكن قبول الشركات لنظرية المؤلف كان مؤقتًا عن عمد، فلقد جذبت النظرية اهتمام المسئولين التنفيذيين ما دامت ضرورية، وبمجرد أن عادت الشركات للوقوف على أقدامها فى نهاية ذلك العقد، تخلت عن المؤلفين لتميل إلى أفلام توليفات يصنعها مخرجون يقبلون بقدر أقل من الاستقلال الذاتى.

وعانى معظم مؤلفى السبعينيات خلال الثمانينيات: فقد صنع كوبولا وسكورسيزى ودى بالما عددًا أقل من الأفلام ذات التأثير الأقل، وقام آلتمان بإعداد مسرحيات فى أفلام تعرض فى دور عرض صغيرة، ومضى كوبريك وبوجدانوفيتش وماليك إلى ما يشبه الاعتزال. وكان المخرجان الوحيدان اللذان استمرا فى صعودهما هما سبيلبيرج ولوكاس، وأصبحت بصمتهما الخاصة هى بصمة الأفلام السائدة فى صناعة السينما.

وفى مقابل هذه البصمة ظهرت نهضة من نوع ما للسينما المستقلة خلال الثمانينيات، حيث ظهرت سينما أمريكية جديدة، كانت مرة أخرى تعكس صورة مصغرة لما يدور فى أفلام أكبر بمخاطرات أكبر خلال العقد الفائت. تأمل على سبيل المثال أفلام القمة لدى الشركات فى عام ١٩٨٤، مثل "صائدو الأشباح"، "إنديانا جونز والمعبد الملعون"، "العفاريت"، "شرطى بيفرلى هيلز"، "مسار النجوم ٣: بحثًا عن سبوك"، وجميعها يعتمد على

مؤثرات خاصة و/ أو وجود نجوم، وكانت تستهدف العرض على نطاق واسع فى إستراتيجيات توزيع لم تكن إلا الشركات الكبرى هى القادرة عليها.

وقد ساعدت هذه الإستراتيجية على ظهور سوق للسينما المستقلة، أو ربما جعلت هذه السينما ضرورية. ففى وقت التصقت فيه الشركات الكبرى بفكر الحسابات والخسائر، والتوازن بين التكاليف والأرباح (وهو ما ينطبق على كل وحدات الإنتاج فى الشركات الكبرى فى أي صناعة أو تجارة)، أصبح الاستقلال مرة أخرى مسألة مال ومضمون. فالأفلام المستقلة المنتجة والمعروضة فى عام ١٩٨٤، تضمنت فيلم جيم جارموش (ولد عام ١٩٥٣) من نوعية الكوميديا القائمة ذات النزعة المسرحية "أغرب من الفردوس" (والذى تم تصويره فى التقاطات شديدة الطول وبالأبيض والأسود)، كذلك فيلم وين وانج (ولد عام ١٩٤٩) ذات النزعة الإثنية "ديم سوم: قطعة صغيرة من القلب" والذى كان دراسة شخصية للأمريكيين من أصل صينى، وفيلم جريجورى نافا (ولد عام ١٩٤٩)، الذى سجل وقائع المهاجرين المكسيكيين غير الشرعيين "الشمال"، وفيلم جون سايلز (ولد عام ١٩٥٠) من نوعية الحكاية الرمزية المستقبلية "شقيق من كوكب آخر"، والذى يحكى قصة كائن فضائى مدمن على المخدرات، وطليق فى مدينة نيويورك، وفيلم "اخترنى" بأسلوب النوار الجديد للمخرج ألان رودلف، وميلودراما جون كازافيتيس "تيارات الحب"، واقتباس روبرت آلتمان لمسرحية الممثل الواحد عن الأيام الأخيرة لريتشارد نيكسون فى البيت الأبيض "شرف سرى".

وتضمنت الأفلام المستقلة فى العام التالى "دم بسيط" بأسلوب النوار الجديد الصارم بلا مشاعر للأخوين كوين: جويل (ولد عام ١٩٥٤) وإيثان (ولد عام ١٩٥٧)، والذى كان حديث مهرجان نيويورك السينمائى فى عام ١٩٨٥، وفيلم سوزان سيدلمان (ولدت عام ١٩٥٢) من نوعية الكوميديا الرومانسية المستلهمة من موسيقى البانك "البحث بشدة عن سوزان"، وفيلم الكوميديا المحلية لهورتون فورت (ولد عام ١٩١٦)، والمقتبس عن مسرحيته "الرحلة إلى الرجل الكريم"، وفيلم مارتين سكورسيزى "بعد ساعات"، وهو فيلم يتعقب حدثًا واحدًا ذات ليلة فى حياة شخص نيويوركى غير محظوظ، مجرد تحول مخرج بشهرة سكورسيزى إلى السينما المستقلة لكى يصنع فيلمًا يكشف بوضوح عن حالة الصناعة آنذاك.

وبينما أعطت الاستقلالية لهؤلاء السينمائيين درجة من الحرية الإبداعية، فإنها جعلت أفلامهم تنخفض إلى مستوى العرض فى بيوت الفن فقط، ولم تستطع إلا أفلام مستقلة قليلة العبور إلى دور العرض التجارية، من بينها كان فيلم كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣) "قصة شعبية رخيصة"، الذى وزعته شركة ميراماكس فى عام ١٩٩٤، وحصد ما يزيد على ١٠٠ مليون دولار، كما فعل مفاجأة عام ١٩٩٩ فيلم الرعب للمراهقين "مشروع ساحرة غابة بلير" لشركة أرتيزان. وهناك أفلام قليلة فازت فى مهرجانات، مثل فيلم ستيفن سوديربيرج (ولد عام ١٩٦٣) "جنس وأكاذيب وشريط فيديو" (١٩٨٩)، أو فيلم ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦) "مولهولاند درايف" (٢٠٠١)، استطاعت العبور إلى نجاح تجارى متواضع داخل التيار السائد، لكن تلك كانت استثناءات نادرة. فمقابل كل نجاح لفيلم مستقل، مثل "ديناميت نابليون"

(٢٠٠٤)، وهو كوميديا تهريجية أنتجت بمبلغ ٤٠٠ ألف دولار فقط وحصدت ما يزيد على ٤٠ مليون دولار، هناك مئات من الأفلام المستقلة التى لا تصل إلا لجمهور صغير قبل أن تستقر فى العرض على أقراص الفيديو والدى فى دى، ونادرًا ما تحقق قدرًا كبيرًا من الأرباح.

وتلك الأفلام التى يتم إنتاجها وتوزيعها خصيصًا من أجل سوق صغيرة تشكل خطوط إنتاج مستقلة أساسية، لكنها لا تستطيع فى الأغلب العبور إلى النجاح التجارى. وعلى سبيل المثال فإن أفلامًا تتناول العلاقة الجنسية المثلية بين النساء، مثل "اذهب لتصطاد السمك" (١٩٩٤)، و"المغامرة الحقيقية العجيبة لفتاتين عاشقتين" (١٩٩٥)، و"فن رفيع" (١٩٩٨)، وأفضل من الشيوكولاتة" (١٩٩٩)، وهى أفلام متشابهة فى موضوعها لكنها شديدة الاختلاف فى مضمونها وطابعها، كلها حصدت إيرادات متقاربة تقريبًا (٢ مليون دولار).

وتلك الأفلام التى تستهدف السوق الصغيرة تصنع إيرادات ثابتة متواضعة، لأن لها جمهورًا يشتاق إلى أن يرى شخصيات تشبهه. والعديد من هذه الأفلام تمت كتابتها وإخراجها بواسطة نساء وناس ملونين، وهم فى هوليود لا يجدون الفرصة سواء وراء الكاميرا أو فى المواقع التنفيذية. إنهم "أقليات"، مثل تشارلز بيرنيت (الحاجز الزجاجى"، ١٩٩٥)، ليزا شولودينكو، مارثا كوليدج ("فتاة الوادى"، ١٩٨٣)، صوفيا كوبولا ("العذراء تنتحر"، ٢٠٠١، و"مفقود فى الترجمة"، ٢٠٠٣)، وراستى كونديف ("خوف قبعة سوداء"، ١٩٩٤)، فوندى كيرتس هول ("محشور فى زحام المرور"، ١٩٩٧)، جولى داش ("بنات التراب"، ١٩٩١)، تامارا ديفيز ("جنون

السلاح"، ١٩٩٢)، شيريل داناى ("امرأة البطيخ"، ١٩٩٦)، كارل فـرانكلين ("حركة واحدة مزيفة"، ١٩٩٢)، ليزلى هـاريس ("مجـرد فتـاة أخـرى"، ١٩٩٢)، نيكول هولوفسنر ("المشى والكـلام"، ١٩٩٦ "جميـل ومـدهش"، ٢٠٠١)، ريجينالد هودلين (حفل المنزل"، ١٩٩٠)، ليون إيكاسـو ("أحـلام عابرة"، ١٩٨٥)، تامارا جينكينز ("أكواخ بيفرلى هيلز"، ١٩٩٨)، سبايك لى، كاسى ليمونز ("نهر إيف"، ١٩٩٧)، جينى ليفينجستون "بـاريس تحتـرق"، ١٩٩١)، ماريا ماجينتى، جريجورى نافـا، كيمبرلـى بيـرس ("الأولاد لا يبكون"، ٢٠٠٠)، ماتى ريتش "الخروج مباشرة مـن بـروكلين"، ١٩٩١)، نانسى سافوكا ("حب حقيقى"، ١٩٨٩، "صراع عنيـف"، ١٩٩١)، بينلـوبى سفيريس ("انحدار المدينة الغربية"، ١٩٨١)، سوزان سـيدلمان ("الفتـات"، ١٩٨٢)، جيل سبرتيشر ("مراقبو الساعات"، ١٩٩٧، "ثلاث عشرة محادثـة حول شيء واحد"، ٢٠٠١)، جـولى تيمـور ("فريـدا"، ٢٠٠٢)، روبـرت تاونسيند، روز تروش، لويس فالديز ("بدلة ضيقة"، ١٩٨١)، وين وانج، آن ويلر. وأضف إلـى القائمـة الـسابقة المخـرجين الـشواذ أو المخـرجين المتخصصين فى تيمة الشواذ، مثل جريج آراكى ("الجيل الملعون"، ١٩٩٥)، وتود هاينز ("السم"، ١٩٩١)، وأصبح من الواضح إلـى أى حـد كيـف أن السينما المستقلة هامشية ومهمشة فى وقت واحد بالنسبة للـسينما التجاريـة، حيث إنها كانت تعرض فقط فى بيوت الفن أو دور عرض محددة.

ومعظم أفضل الأفلام المستقلة – بما فى ذلك التى تقع داخل الأنمـاط الفيلمية التقليدية التجارية – لم تصنع نجاحًا فى شباك التذاكر كما كان متوقعًا لها. فمن بين الأفلام التى نالت تقديرًا عاليًا واشتهرت جماهيريًـا "الإدمـان"

(١٩٩٥)، "أجساد ترتاح وحركة" (١٩٩٣)، "صندوق ضوء القمر" (١٩٩٧)، "مراقبو الساعات" (١٩٩٨)، "خوف القبعة السوداء" (١٩٩٣)، "تل فيدرالى" (١٩٩٤)، "انحرافات أنثوية" (١٩٩٧)، "بذور" (١٩٨٩)، "منزل نعم" (١٩٩٧)، "مجرد فتاة أخرى" (١٩٩٣)، "قتل زو" (١٩٩٤)، "ميتاوان" (١٩٨٧)، "رجال وبنادق" (١٩٩٨)، "عارى فى نيويورك" (١٩٩٤)، "فتاة الحفل" (١٩٩٥)، "رجال بسطاء" (١٩٩٢)، "فيما تحت" (١٩٩٤)، لكنها لم تصنع إلا أقل من مليون دولار فى شباك التذاكر، أى واحد فى المائة مما يحققه فيلم تجارى ناجح.

الاستقلالية فى هوليود المعاصرة

تلاقت نظرية المؤلف مع الاستقلالية فى أوائل الثمانينيات، بينما كانت الشركات الهوليودية تندمج، وأولت شركات هوليود الجديدة اهتمامها لصنع أفلام تجارية تحقق إيرادات كبيرة. أما الجرأة والإبداع اللذان كانا السبب فى إطلاق شرارة النهضة الهوليودية فى السبعينيات، فقد أقصيا، ليجدا مكانًا جديدًا على هامش التيار الرئيسى. وقد ظل ذلك هو الوصف الدقيق للانقسام بين هوليود من جانب آخر، طوال الخمس والعشرين سنة التالية، حتى مع حدوث تغيرات بطيئة فى مجال السينما المستقلة.

لقد حاولت بعض الشركات الكبرى خلال التسعينيات الاستفادة من "السوق البديلة"، فأضافت فرعًا للسينما المستقلة إلى جانب أفلامها الرئيسية، وهكذا نشأت شركة سونى فرع "سونى كلاسيكس"، وأضافت شركة فوكس فرع "فوكس سيرشلايت"، وامتدت شركة ديزنى بممتلكاتها عندما استحوذت

على ميراماكس، وهكذا أضافت لمنتجها الرئيسى – الفيلم العائلى – أفلامًا مستقلة. وأدت تلك التحركات من جانب الشركات إلى أن يصبح مصطلح "مستقل" غامضًا ومضللاً، ففروع صنع هذه الأفلام المستقلة داخل الشركات الكبرى كانت تملك رأس مال كبيرًا، وعندما كانت تعرض هذه الأفلام فقد كانت تعرضها كسابقتها فى منافذ عرض تدعى مستقلة، مثل مهرجان صاندانس، ومهرجان تورنتو، وعندما أشرف القرن العشرون على نهايته، كانت الشركات الكبرى تملك كل سوق بيوت الفن.

لقد كان مفهوم الاستقلالية على الدوام مشروطًا (مستقلا عن من أو عن ماذا) وجزئيًا (كانت السوق تفرض دائمًا تنازلات معينة لشروط السينما التجارية من التيار الرئيسى). لكن أيًا كانت الطريقة التى تصنع بها هذه الأفلام "المستقلة" المعاصرة، وأيًا كانت طريقة تسويقها، فقد ظلت تقدم درجة من الحرية الإبداعية للمخرجين الذين يعملون خارج التيار التجارى الرئيسى، كما تقدم لهم وسيلة للوصول إلى السوق.

والنظرة السريعة إلى الأفلام المستقلة المهمة فى المرحلة المعاصرة تكشف عن طيف واسع من أنواع المؤلفين، وأفلام الأنماط، والأفلام التى تستهدف جمهورًا محددًا. ومن بين هذه الأفلام فيلمان لكوينتين تارانتينو، وهما والجزآن من "اقتل بيل" (٢٠٠٣، ٢٠٠٤) ما بعد الحداثيين عن فانتازيا الانتقام. فرغم أن تارانتينو كان قد أصبح فى عام ٢٠٠٣ اسمًا معروفًا ومخرجًا بارزًا فى هوليود، فإن ارتباطه المستمر مع ميراماكس، وترويجه لنفسه على أنه منشق عن هوليود، كانا متسقين مع مفهوم الاستقلالية حتى لو لم يكن ذلك حقيقيًا بالنسبة له. ويمكن قول الشىء ذاته عن ستيفن

سوديربيرج، الذى استمر فى التنقل بين سينما التيار الرئيسى، مثل فيلم سيرة الحياة "إيرين بروكوفيتش"، وأفلام أكثر هامشية، مثل الفيلم السياسى المهم "ترافيك" (١٩٩٩).

وهناك مخرجون آخرون اهتموا بأن يجدوا لأنفسهم مكانًا خارج التيار التجارى الرئيسى، وبذلك أسسوا بصمة "مؤلف" متفردة خاصة بهم، مثلما فعل من قبلهم تارانتينو وسوديربيرج. ومرة أخرى كانت حقيقة الاستقلالية هنا أقل أهمية من تلك التى يحققها السينمائى عندما يربط نفسه تحت عنوان السينما المستقلة. ومن الأمثلة المهمة الكاتب المسرحى والمخرج السينمائى نيل لابوت الذى قدم الكوميديا السريالية "الممرضة بيتى" (١٩٩٩)، ووارين أرونوفسكى الذى صنع دراسة بالغة الأسلوبية عن إدمان المخدرات فى فيلم "قداس جنائزى إلى حلم" (١٩٩٩)، وكريستوفر نولان بفيلمه المثير "تذكارات" (٢٠٠٠) عن رجل ذى ذاكرة قصيرة المدى يجد نفسه وسط جريمة قتل غامضة، وتود سولوندز بفيلم الدراما الجنسية الصريحة التى تدور فى عالم الجامعة "سرد القصص" (٢٠٠١). وبينما ظلت فرص المخرجات ضئيلة داخل التيار الرئيسى فى هوليود، فإن عددًا من المخرجات المؤلفات الشابات وجدن مثل هذه الفرصة فى الأفلام الروائية الطويلة ذات الميزانيات المنخفضة. وقام بعضهن بالغوص فى أمور معاصرة تتعلق بهوية النوع، مثل كيمبرلى بيرس فى "الأولاد لا يبكون" (١٩٩٩)، بينما حاولت أخريات دراسة النضج كامرأة، مثل كاثرين هاردويك فى "ثلاثة عشر"، وصوفيا كوبولا فى "العذراء تنتحر" (١٩٩٩).

وهناك العديد من الأفلام المستقلة التى توجهت إلى جمهور أكبر، مثل جمهور الشباب، وأشهر الأفلام المستقلة فى هذا المجال هو فيلم رعب المراهقين "مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩)، الذى قلد إلى درجة كبيرة مظهر وأسلوب أفلام الطلبة. وجاءت بعده أفلام رعب مراهقين أكثر صقلاً، أظهر معظمها قدرًا متساويًا من الرعب والمحاكاة الساخرة، مثل سلسلة ويز كرافين الشهيرة "صراخ" (١٩٩٦، ١٩٩٧، ٢٠٠٠)، وسلسلة "فيلم مخيف" (٢٠٠٠، ٢٠٠١، ٢٠٠٣)، والتى قامت أفلام "دايمنشان" بتوزيعها، وهى فرع متخصص فى أفلام المراهقين داخل شركة ميراماكس. وظهرت أفلام كوميديا مراهقين بذيئة مثل "فطيرة أمريكية" (١٩٩٩) وجزأيه "فطيرة أمريكية ٢" (٢٠٠١) و"زفاف أمريكى" (٢٠٠٣)، وأصبحت مادة ثابتة فى الأفلام التى تنتجها الشركات الكبرى، بينما ظهرت سلسلة أخرى أكثر قتامة وإثارة للاضطراب عن المراهقين داخل دوائر السينما المستقلة، مثل دراسة رينشارد كيلى لجنون المراهقين فى "دونى داركو" (٢٠٠١)، والنضوج المضطرب فى "إيجبى يهبط" (٢٠٠٢)، وهجاء البلهاء فى "ديناميت نابليون" (٢٠٠٤)، وفيلم الطريق المعادى للمؤسسات الاجتماعية "هارولد وكومار يذهبان إلى القلعة البيضاء" (٢٠٠٤)، ونضج الجيل التالى فى "الولاية الحديقة" (٢٠٠٤).

كما أن صنع فيلم مستقل يتيح فرصًا لممثلين من التيار الرئيسى، خاصة النجوم، لكى يقدموا دورًا يستحق لقب "مستقل". إن ذلك يتيح على الأقل للنجوم فرصة لإظهار مواهبهم فى لعب أدوار "خارج النمط". وعلى سبيل المثال فإن الممثلة الأمريكية الأفريقية الجميلة هالى بيرى فازت بجائزة

الأوسكار عن دورها فى فيلم مارك فوستر "الحفل الراقص للوحش" (٢٠٠١)، الذى ظهرت فيه بشعر منكوش، والقليل من الماكياج، وملابس رثة، فى دور "جرسونة" على علاقة عاطفية بسجان عنصرى بعد إعدام زوجها. وبعد عامين، ظهرت الموديل الجنوب أفريقية التى تحولت إلى التمثيل تشارليز ثيرون فى دور السفاحة آيلين وورنوس فى فيلم باتى جينكينز "الوحش"، الذى فازت ثيرون عنه بالأوسكار أيضًا.

إن للتنوع داخل السوق المستقلة الصغيرة ميزات للشركات السينمائية الكبرى. فرغم أن إنتاجها من الأفلام المستقلة لا يحقق لها الكثير من المال، فإنه يضيف إليها احترامًا تحتاجه كثيرًا فى سوق تسيطر عليه أفلام الأكشن الفارغة. وعندما تفوز الأفلام المستقلة بجوائز فى مهرجانات مثل صاندانس، وكان، وفينيسيا، وبرلين، وتورنتو، أو بجائزة الكرة الذهبية أو الأوسكار، فإن ذلك يزيد من شهرة الشركة وسمعتها الجيدة. كما أن التحكم فى قطاع الأفلام المستقلة يعطى الشركات الكبرى ما يشبه السيطرة الكاملة على مجمل الصناعة السينمائية، وهى درجة من السيطرة فى القرن الواحد والعشرين لا تجعل من مصطلح "مستقل" مشروطًا فقط، بل ربما تجعله أيضًا مصطلحًا لشىء لم يعد موجودًا.

انظر أيضاً:

"سينما الفن"، "العرض"، "أفلام استغلال الموضوعات الخاصة"، "المنتج"، "نظام الأستوديو"، "السينما اليديشية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Biskind, Peter. *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Goodell, Gregory. *Independent Feature Film Production: A Complete Guide from Concept to Distribution*. New York: St. Martin's, 1982.

Kleinhans, Chuck. "Independent Features: Hopes and Dreams." In *The New American Cinema*. Edited by Jon Lewis. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of Independent Film*. New York: New York University Press, 2001.

McCarthy, Todd, and Charles Flynn, eds. *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*. New York: Dutton, 1975.

Pierson, John. *Spike, Mike, Slackers and Dykes: A Guided Tour Across a Decade of Independent Cinema*. New York: Hyperion, 1995.

Rosen, David. *Off-Hollywood: The Making and Marketing of Independent Film*. New York: Independent Feature Project and Burbank, CA: Sundance Institute, 1987

Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Jon Lewis

صامويل زى آركوف

ولد فى فورت دودج، آيوا، فى ١٢ يونيو ١٩١٨، توفى فى ١٦ سبتمبر ٢٠٠١

فى عام ١٩٧٩، قام متحف الفن الحديث فى نيويورك بإقامة عروضٍ تكريمًا للمنتج زى آركوف، وشركته "إيه آى بى"، وكان آركوف فى ذلك الوقت يبدو اختيارًا غير محتمل لمثل هذا التكريم. لقد كان طوال ما يزيد على عشرين عامًا فى عالم صناعة السينما ملتصقًا بقاعدة واحدة: "لا تضع أبدًا مالاً كثيرًا فى أى فيلم"، ونوعية الأفلام التى قدمها فى شركته كانت بعيدة كل البعد عن عالم الفن الرفيع الذى يمكن أن يتخيل المرء أن المتحف يحتفى به.

والنظرة السريعة إلى مجمل أعماله فى شركته بين عامى ١٩٥٤ و١٩٧٩ تقدم دليلاً غريبًا على نجاحه فى إنتاج نوعية معينة من أفلام استغلال الموضوعات الخاصة الموجهة إلى المراهقين. لقد أنتج ما يزيد على ٥٠٠ فيلم، من بينها "سريع وغاضب" (١٩٥٤)، "يوم أن انتهى العالم" (روجر كورمان، ١٩٥٦)، "الفتاة الساخنة" (١٩٥٦)، "اهتز وارقص" (١٩٥٦)، "كنت رجل ذئب مراهقًا" (١٩٥٧)، "اللطيف والمجنون" (١٩٥٨)، "الحفرة والبندول" (١٩٦١)، "الغراب" (١٩٦٣)، "حفلة الشاطئ" (١٩٦٣)، "فقدان الذاكرة ١٣" (١٩٦٣)، "إجازة صيف" (١٩٦٣)، "استعراض تامى" (١٩٦٥)، "الملائكة الجامحون" (١٩٦٦)، "ما هى الحكاية يا تايجر ليلى؟" (١٩٦٦)، "الرحلة" (١٩٦٧)، "جامح فى الشوارع" (١٩٦٨)، "ثلاثة فى

الغرفة العلوية" (١٩٦٨)، "ماما اللعينة" (١٩٧٠)، "دكتور فايبس البغيض" (١٩٧١)، "العربة السوداء مارتا" (١٩٧٢)، "بلاكيولا" (١٩٧٢)، "دلينجر" (١٩٧٣)، "الفتاة الصغيرة التى تعيش فى آخر الحارة" (١٩٧٦). وبعد بيع شركة "إيه آى بى" إلى شركة "فيلما ويز" قدم أفلام "الحب من أول عضة" (١٩٧٩)، "رعب أميتيفيل" (١٩٧٩)، "ارتدت لتقتل" (١٩٨٠).

ومع شريكه لفترة طويلة جيمس نيكولسون، كان آركوف – المحامى بالتدريب، والتاجر المساوم بالسليقة – ملتصقًا بتوليفة واحدة، تلخصها حروف اسمه: الأكشن (الإثارة والدراما)، الثورة (أفكار ثورية أو مثيرة للجدل)، القتل (أو درجة من العنف على الأقل)، الخطابة (خطب وحوارات تبقى فى الذاكرة)، الفانتازيا (أحلام ورغبات عامة تتحقق)، والفسوق (الجنس للنساء والرجال). ورغم أن آركوف مشهور الآن بأفلام حفلات الشاطئ (بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٥)، واقتباساته عن قصص إدجار آلان بو وجميعها من إخراج روجر كورمان بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦٥)، فإن من الواجب تذكره أكثر للفرص التى منحها عبر السنين لكتاب ومخرجين وممثلين موهوبين يحاولون شق طريقهم فى هوليود، مثل فرانسيس فورد كوبولا، مارتين سكورسيزى، بيتر بيتس، وودى ألين، روبرت تاونى، بيتر فوندا، بروس ديرن، جاك نيكولسون. لقد حملت شركة "إيه آى بى" بصمة آركوف، أيًا كان من يكتب أو يخرج أو يمثل فى الفيلم. ورغم أنه لم يخرج فيلمًا قط، فإنه كان من أغزر السينمائيين المستقلين إنتاجًا وأكثرهم تأثيرًا طوال القرن العشرين.

مشاهدات مقترحة:

"سريع وغاضب" (١٩٥٤)، "يوم أن انتهى العـــالم" (١٩٥٦)، "الحفــرة والبندول" (١٩٦١)، "الغراب" (١٩٦٣)، "حفلة الشاطئ" (١٩٦٣)، "الملائكة الجامحون" (١٩٦٦)، "الرحلة" (١٩٦٧)، "جامح فـــى الـــشوارع" (١٩٦٨)، "ثلاثة في الغرفة العلوية" (١٩٦٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Arkoff, Samuel Z. with Richard Trubo. *Flying through Hollywood by the Seat of My Pants: From the Man Who Brought You I Was a Teenage Werewolf and Music Beach Party*. Secaucus, NJ: Carol, 1992.

Clark, Randall. *At a Theater or Drive-In Near You: The History, Culture and Politics of the American Exploitation Film*. New York: Garland, 1995.

McCarthy, Todd, and Charles Flynn, eds. *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System: An Anthology of Film History and Criticism*. New York: Dutton, 1975.

Schaefer, Eric. *"Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Jon Lewis

جون سايلز

ولد فى سكينيكتادى، نيويورك، فى ٢٨ سبتمبر ١٩٥٠

جون سايلز من أهم السينمائيين المستقلين المعاصرين. ولأن معجبيه يشاركونه آراءه السياسية، فقد كان قادرًا على الدوام على تقديم بديل للأفلام السياسية المحافظة من صنع هوليود. فصنع أفلامًا تعتمد على المحادثة في موضوعات جادة، ومعالجة مسائل أخلاقية مهمة، ساعدا سايلز على تقديم أفلام ذات أفكار لا تقدمها السينما السائدة.

ومثل رفيقيه فرانسيس كوبولا ومارتين سكورسيزى، كانت انطلاقة سايلز الأولى مع أفلام المقاولات التى ينتجها روجر كورمان، الذى كتب سايلز له سيناريو فيلم العنف الساخر "بيرانا" (١٩٧٨)، وبعد عام حصل سايلز على النجاح عندما فاز بجائزة النقاد فى لوس أنجلوس على السيناريو الأكثر شخصية "عودة السبعة" (١٩٨٠) الذى كان أول أفلامه كمخرج أيضًا، ويدور عن مجموعة من الشباب فى عشرينيات أعمارهم، يحاولون فهم أمريكا المعاصرة، وقد أسس الفيلم لشيء أقرب إلى طابع خاص بسايلز، فى التأكيد على الحوار وخطوط السرد المتعددة المتقاطعة.

وبالمال الذى كسبه من سيناريوهات أفلام، مثل فيلم الخيال العلمي الذى أنتجه كورمان بسرعة "معركة وراء النجوم" (١٩٨٠)، وفيلم الرجل الذئب الممتاز "النباح" (١٩٨١)، كتب سايلز وأخرج "ليانا" (١٩٨٣)، وهو

فيلم عن امرأة شابة تصارع ميولها الجنسية. وفى وقت كانت فيه هوليود تعالج موضوع الجنسية المثلية بوصفها شذوذًا، فإن سايلز عالج الموضوع بواقعية تثير الإعجاب.

تناول سايلز موضوعًا ساخنًا آخر عن علاقات العمل فى فيلمه التالى "ميتوان" (١٩٨٧)، وهو إعادة بناء تاريخية لإضراب عمال المناجم فى ويست فيرجينيا فى العشرينيات، والذى انتهى بالفشل. وفيلمه التالى "ثمانية رجال يخرجون" (١٩٨٨)، عالج فضيحة فريق "بلاك سوكس" خلال المسابقة العالمية فى عام ١٩١٩، وقدم رسالة تناصر الاتحادات فى فترة ريجان التى كانت تجتاح أمريكا، وتعارض الاتحادات والنقابات. ورغم أن القصة تدور حول انحدار أخلاقى، فقد ركز سايلز على استغلال اللاعبين من جانب مالك الفرقة تشارلز كوميسكى. ورغم أن ما فعله اللاعبون كان خطأ، فإن سايلز قدم القصة بحيث يجعل كل جريمة تؤدى حتمًا إلى جريمة أخرى.

أسس سايلز شهرته كسينمائى سياسى التركيز على القضايا العرقية. ففيلم "الشقيق من كوكب آخر" (١٩٨٤) يحكى قصة كائن فضائى أسود يهبط على وسط المدينة، ويدمن المخدرات. أما الفيلم ذو العنوان الساخر "مدينة الأمل" (١٩٩١) فيركز على القضايا الشائكة فى مدينة صغيرة. وفيلم "النجم الوحيد" (١٩٩٦) الذى حصل سايلز عنه على ترشيح للأوسكار لأفضل سيناريو، فيدرس العلاقات المكسيكية الأمريكية فى مدينة حدودية، وفيلم "ولاية الشروق" (٢٠٠٢) يتأمل العلاقات الأسرية فى مدينة ساحلية قديمة فى فلوريدا، على تخوم الشاطئ الذى كان يمكن فيه للزنوج الأمريكيين السباحة خلال فترة الفصل العنصرى.

مشاهدات مقترحة:

"عودة السبعة" (١٩٨٠)، "الشقيق من كوكب آخر" (١٩٨٤)، "ميتوان" (١٩٨٧)، "ثمانية رجال يخرجون" (١٩٨٨)، "النجم الوحيد" (١٩٩٦)، "ولاية الشروق" (٢٠٠٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Carson, Diane, ed. *John Sayles: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

———, and Heidi Kenaga, eds. *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2006.

Molyneaux, Gerard. *John Sayles: An Unauthorized Biography of the Pioneering Indie Filmmaker*. Los Angeles: Renaissance Books, 2000.

Sayles, John. *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

———, and Gavin Smith. *Sayles on Sayles*. Boston and London: Faber and Faber, 1998.

Jon Lewis

الهنـــد
India

تنتج الهند من الأفلام كل عام أكثر من أى بلد آخر، وهـذه الحقيقـة معترف بها على نطاق واسع لكن من السهل أن يساء فهمها. فمصطلح "السينما الهندية" يشمل طيفاً متنوعًا من السينما الشعبية وسينما الفن التى يتم إنتاجها بانتظام فى ست لغات على الأقل، ولجمهور واسع داخل وخارج الهند. وبالنسبة للعديد من الغربيين، فقد تطابقت السينما الهندية طويلاً مع أعمال المخرج البنغالى ساتياجيت راى (١٩٢١-١٩٩٢) فقط، الذى كانت أفلامه الواقعية تختلف بشكل واعٍ عن أغلب الأفلام المصنوعة فى الهند. والاهتمام العالمى المتزايد بصناعة السينما الشعبية الناطقة باللغة الهندية فى بومباى (التى أصبح اسمها الرسمى الآن مومباى)، وهى السينما المعروفة باسم "بوليوود"، هذا الاهتمام يمكن أن يؤدى إلى الاستنتاج بأن كل السينما الهندية تلتزم بالتوليفة الميلودرامية المحتشدة بالأغنيات. لكن اختزال السينما الهندية، إما إلى أفلام الفن عند راى، أو إلى أفلام "ماسالا" (خلطة التوابل) ذات التوليفة الواحدة، يؤدى إلى إساءة فهم السينما الهندية، كما بدأ نقاد السينما العالميون فى إدراك ذلك والإشارة إليه. وعلاوة على ذلك، فإن التاريخ المعقد للسينما فى الهند - ذات الجذور فى الثقافة القديمة، وأصولها المادية تحت الاحتلال البريطانى، والسيطرة المحلية بعد الاستقلال - يجعل من الصعب الوصول إلى تعميمات سهلة حول تلك السينما غير المتجانسة وغزيرة الإنتاج.

السينما الهندية المبكرة

قد تعود أعمق الجذور الثقافية للسينما الهندية إلى التاريخ القديم: إلى الملاحم السنسكريتية مثل "مهابهارتا" و"رامايانا"، التى تظل من المصادر الشائعة للقصص والتلميحات السينمائية، وإلى "راسا" (العصير، أو النكهة) الكلاسيكية وجمالياتها التى يتم الرجوع إليها أحيانًا لتفسير مزيج العناصر المختلفة فى الأفلام الهندية الشعبية. كما أن التفاعل البصرى المحورى فى الديانة الهندوسية، (دارشان) أو (الفرجة)، يُعد مصدرًا ثقافيًا للاعتماد الشكلى الدائم على تكوين "الكادر" فى المواجهة (من الإمام) والتحدث المباشر (إلى الجمهور) فى السينما الشعبية. والأشكال المسرحية مثل مسرح "بارسى" ذى النزعة الغربية، ومسرح "ماراثى سانجيت ناتاك" (المسرح الموسيقى)، هذه الأشكال كانت تسبق مباشرة ظهور السينما، وقدمت مصادر مباشرة لبعض التقنيات (مثل العودة بين الحين والآخر إلى دمج الغناء والرقص فى السرد)، التى تميز السينما الهندية، كما أنها قدمت عددًا من الممثلين والممولين إلى الوسيط الجديد، السينما. ولوحات "الليثوغراف" التى كان يصنعها على نطاق واسع راجا رافى فارما (١٨٤٨-١٩٠٦)، والتى كانت فى الأغلب تصور آلهة وإلهات هندوس فى أشكال وأماكن طبيعية، كانت هذه اللوحات أيضًا أعمالاً انتقالية مؤثرة شجعت على اقتباس التقاليد البصرية الهندية فى الوسائط الفنية الواقعية مثل الفوتوغرافية والسينما.

ظهرت السينما لأول مرة فى الهند عندما عرض سينماتوغراف لوميير فى بومباى فى فندق واطسون فى ٧ يوليو ١٨٩٦. وجاءت بعد ذلك مباشرة عروض فى كالكوتا ومادراس، وبحلول عام ١٨٩٨، بدأ المصوران

الفوتوغرافيان الهنديان هيرالال سين (١٨٦٦-١٩١٧) (مؤسس شركة رويال بيوسكوب فى كالكوتا)، وإتش إس باتا فيدكار (ولد فى عـــام ١٨٦٨)، فـــى إنتاج أفلام قصيرة، وتسجيل العروض المسرحية الجماهيرية. ورغم أن دوند يجارى جوفيند بالكى (١٨٧٠-١٩٤٤) لم يكن أول هندى يصور أو يعرض أفلامًا، فإنه يُعد بحق "أبا السينما الهندية"، الذى كان فيلمه "راجا ماهابهارتـــا" (١٩١٣) مرسومًا من قصة فى الملحمة، وبعد بداية الأفلام الروائية الطويلة ذات الشخصية الهندية المميزة. وطبقًا لحكاية رائجة فإن عرض فيلم يصور حياة المسيح ألهم بالكى أن يضع الآلهة الهندوسية على الشاشة، وهـــو مـــا يضعه جنبًا إلى جنب الحركة المحلية المعروفة باسم "سواديشى"، التى تطالب بالاستقلال عن بريطانيا من خلال مقاطعة البضائع الأجنبية. واقتفاء لأعمال بالكى، جاء ما يزيد على ألف فيلم صامت أنتجت فى الهند، لكن القليل منهـــا هو الذى وصل إلينا مما يجعل من الصعب تقديم تاريخ دقيق للعقود الأولـــى من السينما المنتجة فى الهند.

وفى عام ١٩٠٦، بدأت شركة بيوسكوب إلفينستون، التى يملكها جيـــه إف مادان فى كالكوتا، فى إنتاج الأفلام بشكل منتظم، وفى عام ١٩١٧ أسس بابوراو بينتر شركة ماهارشترا فى كولهابور. وطوال العقدين التاليين، توسع نظام الأستوديو ليعزز انتظام الإنتاج السينمائى فى كل أنحاء الهند، وبحلول بداية الثلاثينيات، فإن شركات كبرى مثل "المـــسارح الجديـــدة" (كالكوتـــا)، وبرابات (بونى)، وكوهينور، وإمبريال، وإديا موفيتون، رانجيت موفيتـــون، وبومباى توكيز (وجميعها فى مومباى)، وهى الشركات التى قدمت للجمهور أنماطًا فيلمية ونجومًا متنوعين. واعتمد هيمانسو راى، صاحب شركة بومباى

توكيز، على التمويل الأوروبى، والتقنيات والمواهب الأوروبية، خاصة المخرج الألمانى فرانز أوستين (١٨٦٧-١٩٥٦)، وفى عام ١٩٤٠ قامت أرملة راى وأهم نجمة للشركة ديفيكا رانى (١٩٠٧-١٩٩٤) بإدارة الشركة. وكان أول فيلم هندى ناطق هو "آلام آرا" (١٩٣١) من إخراج أردشير إم إيرانى (١٨٨٦-١٩٦٩) لشركة إمبريال، وهو الفيلم الذى أسس بقوة أهمية مشاهد الغناء والرقص فى السينما الهندية التجارية، بالإضافة إلى ما سوف يحدث فى المستقبل عن تحديد الأفلام الهندية بالخطوط الإقليمية لها واللغة الناطقة بها. وفى العام التالى بدأ فى شانترام (١٩٠١-١٩٩٠) فى إخراج أفلام رائدة بكل من اللغتين الماراثى والهندوسية، وذلك لشركة برابات، وكانت فى الأغلب من بطولة الممثل الأسطورية دورجا كوتى (١٩٠٥-١٩٩١)، وأظهرت هذه الأفلام سرعة السينما الهندية فى التلاؤم مع تقنيات الصوت الجديدة، والأسواق مختلفة اللغات. وعندما أصبحت بومباى هى مركز إنتاج السينما الهندية، سرعان ما سوف تؤسس تنويعة من اللهجات الهندوسية نفسها بوصفها اللغة المنطوقة السينمائية السائدة.

السينما الهندية بعد الاستقلال

وسط معاناة آلام الحرب العالمية الثانية (بما فى ذلك نقص الفيلم الخام)، وزيادة الرقابة الاستعمارية، والمجاعة المروعة فى إقليم البنغال، وتقسيم الهند وباكستان بعد الاستقلال فى عام ١٩٤٧، انتهى نظام الأستوديو فى الهند. لكن تفاؤل تلك المرحلة، الذى تجسد فى أول رئيس للوزراء جواهر لال نهرو (الذى استمر من ١٩٤٧ إلى ١٩٦٤)، أدى إلى إعادة إحياء

السينما الهندية بتأثير من شركات الإنتاج المستقلة التى أسسها مخرجون مهمون مثل محبوب خان (١٩٠٧-١٩٦٤) وبيمال روى (١٩٠٩-١٩٦٦). وبالإضافة إلى ذلك فإن ممثلين مخرجين مثل راج كابور (١٩٢٤-١٩٨٨) وجورو دوت (١٩٢٥-١٩٦٤)، أصبحوا أسماء تجارية مميزة فى الصناعة، حيث أسس كابور شركة "آر كيه"، كما أن شركة "سيبى وراجسيرى" صنعت أفلامًا لأجيال عديدة من العائلة، كما أن الشقيقين بى آر (ولد عام ١٩١٤) وياش كوبرا (ولد عام ١٩٣٢) أسسا شركتيهما الخاصتين بهما. ووصل عدد من الفنانين غير المعروفين، النازحين من باكستان بعد التقسيم، وصعدوا إلى النجومية كممثلين أو مخرجين أو منتجين، وأصبحوا أساطير. ومجمل الأفلام الثرية التى أنتجت فى الخمسينيات - عقد ما بعد الاستقلال - كانت توازن بين الترفيه من جانب والموقف الاجتماعى من جانب آخر، وهذا الموقف كان نتاج الفنانين ذوى الارتباطات مع "اتحاد الكتاب اليساريين" ذى التوجه اليسارى، كذلك "اتحاد مسرح الشعب الهندى"، الذى تجمعت فيه المواقف التى قادت مسيرة السينما نحو الرسائل السياسية الصريحة قبل الاستقلال، واستمرت فى تبنى تفاؤل نهرو حول بناء الوطن طوال عقد قبل الاستقلال. واستطاعت السينما الجماهيرية، باحتشادها بالنجوم والأغنيات، أن تؤسس وجودها القوى فى الحياة اليومية والمخيلة الثقافية لملايين الهنود، بالإضافة إلى جماهير فى الاتحاد السوفييتى، والصين، وأماكن أخرى. وكانت تلك "الفترة الذهبية" للسينما الهندية تشرف على نهايتها فى الوقت نفسه الذى كانت أفلام ساتياجيت راى الأولى تحصل على الاهتمام العالمى، وسوف ترسم الستينيات فوارق واضحة بين سينما التوليفات التجارية، وما يسمى السينما

الهندية الجديدة والتى كانت علامة على تحـول فـى الـشكل والمـضمون بالإضافة إلى اعتماد على التمويل من الدولة لم يكن متاحًا قط لسينما التيـار السائد.

وشهدت السبعينيات تصاعدًا فى الاحتجاجـات العماليـة والفلاحيـة والطلابية. وفى هذا المناخ السياسى المتغير، أصبحت الأفلام أكثر حدة فـى معالجة الفساد الداخلى المتفشى، وعدم قدرة الدولة على إيقافه، كما أن الأفلام كانت تدعم البطل الضحية القادم من الطبقة العاملة وهـو يتحـدى الوضـع السائد. ومن هذه الأفلام "الجدار" (١٩٧٥)، والفيلم فـائق النجـاح "لهيـب" (١٩٧٥)، والتى أصبحت علامة مميزة على النجم الساطع أميتاب باتـشان (ولد عام ١٩٤٢)، الذى جسد "الرجـل الـشاب الغاضـب"، خـلال فتـرة "الطوارئ" لرئيسة الوزراء أنديرا غاندى، وتقلص الحريات المدنيـة (بـين عامى ١٩٧٥ و ١٩٧٧)، وخلال الثمانينيات. كانت هذه الأفلام مختلفة عـن أفلام الخمسينيات فى فقدانها للتفاؤل، وعن أفلام الستينيات فى عدم اهتمـام البطل بحبيبته. لكن مع نهاية الثمانينيات، تزامن أفول باتشان مع إعادة إحياء الخط الرومانسى فى الأفلام، وعاد إلى الشاشة فى شكل حرب ثقافيـة بـين الحبيبين الشابين (ولهما نزعات غربية) من جانب، والآباء المرتبطين بالتقاليد من جانب آخر. وشهدت تلك الفترة أفلامًا حطمت الأرقـام القياسـية فـى الإيرادات، مثل "ذو القلب الشجاع سوف يفوز بـالعروس" (١٩٩٥) و"مـن أكون بالنسبة لك؟" (١٩٩٤)، وهى أفلام توازن بين حقوق النزعة الفرديـة الخالصة، والواجب تجاه العائلة والمجتمع.

ظهرت هذه الأفلام على خلفية تخلى الهند عن الأربعين عامًا من اشتراكية نهرو، والتوجه إلى اقتصاد السوق "المتحرر" عند نهاية الحرب الباردة. وإلى جانب هذه الأفلام العاطفية حول تغير العائلة، والدائرة الفردية الخاصة، ظهرت أفلام مصقولة تصور العالم السفلى فى المدن (والريف أحيانًا) فى شكل أفلام عصابات مثل "ساتيا" (١٩٩٨) و"فرقة" (٢٠٠٢)، وهى الأفلام التى رسمت خطوط دائرة عامة متداعية، كما تجسد بجرأة على الشاشة ما يدور فى كواليس صناعة السينما من تسلل "المال الأسود" القادم من العالم السفلى لتمويل الأفلام. ورغم أن السينما ظلت فائقة الجماهيرية فى الهند، فإن سهولة الحصول على الأفلام (عبر الفيديو والتقنية الرقمية وتليفزيون الكيبل) خارج الهند أضاعت أهمية توزيع الأفلام عالميًا للهنود غير المقيمين والموجودين فى الشتات فى أفريقيا، وأستراليا، وبريطانيا، وكندا، وجزر الكاريبى، والولايات المتحدة. وفى الوقت ذاته بدا أن هناك جمهورًا متزايدًا من غير الهنود، غالبًا من خلال مجمل النقد الجاد للسينما الهندية والمنشور على نطاق عالمى.

لقد وصلت الكتابة النقدية عن السينما الهندية للتركيز على كيفية أن هذه السينما تعكس وتقود فى آن واحد مشروع بناء أمة وهوية قومية. فالسينما الجماهيرية – التى يساء فهمها عادة بوصفها ذات توليفات متكررة– تقود الأمة للحفاظ على العمل الحيوى فى إعادة ابتكار الذات. وقصص السينما الهندية تدور نمطيًا حول بطل، وعائلة، ومجموعة من الشخصيات الثابتة، مثل البطل ومحبوبته، وشخصية كوميدية يكون فى العادة "سنيد" البطل، ثم الشرير الذى يشكل عقبة أمام البطل فى تحقيق هدفه.

وتجسيد الشرير يتسم بالجاذبية للتغيرات التى تعرض لها عبر العقود: من أثرياء المدينة وأصحاب الأموال فى القرية فى الخمسينيات والستينيات، إلى "المهربين" الذين ينتهكون سياسات الجمارك فى السبعينيات، والآباء القساة فى الأفلام العاطفية خلال الثمانينيات، والسياسيين والإرهابيين فى التسعينيات. وهكذا فإن الأشرار يصبحون تجسيدًا للتهديدات التى تواجهها الأمة، والمخاوف التى تعيد الأفلام للتعبير عنها وسط الجماهير. كانت أفلام الخمسينيات تميل إلى تصوير الأثرياء بوصفهم ذوى سلطة وفاسدين، ونسخ السبعينيات والتسعينيات من هذه الأفلام تكشف عن تعقيدات أسلوبية فى عرضها للروابط بين السلطة المالية والسلطة السياسية بين زعماء العصابات والسياسيين. وإذا كان بطل الخمسينيات شخصية طيبة، متمسكا بمثله العليا فى أن يعمل مع "النظام"، فإن بطل السبعينيات كان متمردًا صريحًا على مظالم هذا النظام، أو أنه كان يعمل على أن يقف النظام إلى صفه. وفى أفلام العصابات خلال التسعينيات، كان البطل ينزلق إلى عالم الجريمة، وتكون النهاية المأساوية هى النقطة المحورية فى السرد. وهناك تنويع على أفلام العصابات التى تصور العالم السفلى، موجود فى أفلام التسعينيات التى تحكى قصة صعود وسقوط الشباب، وضحايا الأصولية السياسية الذين يتحولون إلى الإرهاب، وأيضًا فى أفلام الأكشن، حيث يمثل البطل سلطة الدولة (شرطى أو ضابط أم محام) ويهزم الإرهابيين. إن الأشرار والأبطال يمثلون قوى متضادة: جانب يمثل التهديد الموجه للأمة، وآخر يمثل منع هذا التهديد، وبذلك تبقى الأمة فى مركز الاهتمام

وبالإضافة إلى الأبطال والأشرار، فإن هناك شخصيات أخرى تجسد المخيلة القومية. فالمرأة في دور الأم تقف مكان الأمة، كشخصية يجب إنقاذها وحمايتها. إن الأم موضوع للشفقة والرحمة، وهي تدفع الأبناء لإنقاذها، وهي تضرب بجذورها في لحظة قديمة في فترة النهضة الثقافية خلال القرن التاسع عشر، عندما كان الفن والأدب الهنديان مشبعين بروح قومية مضادة للاستعمار. وتجسدت الأمة في شخصية الأم (أمنا الهند) في العديد من المسرحيات، والروايات، والقصائد، واللوحات التشكيلية. وقد تعلقت السينما الهندية بهذه الشخصية، وبالرابطة بين الأم والابن، مما كان له أصداؤه الثقافية القوية، التي عاودت الظهور في أفلام مهمة، مثل إعادة محبوب خان لفيلم "امرأة (١٩٤٠) في فيلم "الأم الهند" (١٩٥٧)، وحتى فيلم ياش كوبرا "الجدار" (١٩٧٥). كما أن المرأة في دور المحبوبة تصبح تجسيدًا لفكرة "الشرق"، ورمزًا للنزعة المضادة للفردية، وللعائلة والقيم الجماعية، والتقاليد، في اختلاف عن "الغرب" والمرأة التي تمثله.

نزعات وأنماط فيلمية

أدت الرغبة المبكرة لوضع القصص الهندية على الشاشة برواد مثل بالكي إلى التنقيب في التقاليد الثرية للديانة الهندوسية، والقصص الشعبية، وذلك لصنع أفلام "أسطورية"، تجسد على نحو درامي القصص الشعبية عن الآلهة والإلهات. (قد يكون ذلك نادرًا في السينما الهندية، لكنه عاود الظهور من خلال المسلسلات التليفزيونية فائقة الجماهيرية في الثمانينيات). وبحلول الثلاثينيات، كانت الأفلام الأسطورية تنافس الأفلام "التعبيرية" مثل فيلم شركة

المسرح الجديد "ميراباى" (١٩٣٣)، وفيلم شركة برابات "سانت توكارام" (١٩٣٦)، والتى أعادت حكاية القصص الملهمة للشعراء والقديسين الهندوس. لكن هذه الأنماط الدينية المتميزة كان يعادلها إنتاج منتظم للأفلام الدرامية، والكوميدية، وأفلام الحركات الخطرة التى كانت تحاكى المسلسلات السينمائية الغربية وأفلام دوجلاس فيربانكس وتضعها فى مواقف وأماكن هندية. وسيطرت النجمة الإنجليزية الهندية فيرليس ناديا (نادية التى لا تخاف) (١٩٠٨-١٩٩٦) على نمط أفلام الحركات الخطرة فى شركة أفلام واديا موفيتون مثل "هانتر والى" (١٩٣٥) و"بريد آنسة الحدود" (١٩٣٦). كما أن أفلامًا تاريخية، تدور فى ماضٍ قريب أو بعيد، أصبحت شكلاً مؤثرًا بشكل خاص من أجل التأكيد على القيم الثقافية، وتقديم فرجة سينمائية مبهرة، وكانت الأفلام التاريخية التى تدور فى الفترة المغولية (١٥٢٦-١٨٥٨) مثل "شيراز" (١٩٢٨) و"هومايون" (١٩٤٥) تفتن الجمهور بديكوراتها الفخمة وملابسها المزركشة.

لكن بعد الاستقلال، كانت معظم الأفلام الهندية الجماهيرية تقع تحت تصنيف "الأفلام الاجتماعية"، التى تدور فى الزمن المعاصر وتعالج معنى الهوية الهندية والمجتمع الهندى الحديثين. وتعود جذور الأفلام الاجتماعية فى الخمسينيات إلى أفلام ناجحة فى الثلاثينيات، كان فيها الحب الرومانسى يواجه العوائق الطبقية المتزمتة، كما فى فيلم راى "فتاة لا يمكن الوصول إليها" (١٩٣٦)، أو يواجه التقسيمات الطبقية كما فى فيلم "ديفداس" (١٩٣٥) (وهى قصة رومانسية فولكلورية بنغالية – المترجم)، والتى أعيدت فى فيلم فى عام ١٩٥٦ ثم فى عام ٢٠٠٢. وبحلول الخمسينيات كانت الأفلام

الاجتماعية، التى تحكى قصصًا قوية عن تأثيرات الحواجز الثقافية فى مجتمع يعيد بنـــاء ذاتـــه، توازى ميلودرامات هوليود المعاصرة عن آثار الحرب أو السياسات العنصرية. لقد كانت الأفلام الهندية من تلك الفترة تتنـــاول دائمًـــا الحواجز الطبقية، والإقطاع، وهجرة الفلاحين وانتـــزاعهم مـــن أراضـــيهم، وصدمة الهجرة إلى المدن، وثقافة الاغتراب الحضرية، كل ذلك داخل الشكل الجماهيرى الذى يسيطر عليه نظام النجوم ومشاهد الأغنيـــات. ومـــن هـــذه الأفلام فيلم جورو دوت "واحد وثلاثون" (١٩٥٧) و"زهور ورقية" (١٩٥٩)، وراج كابور "المتشرد" (١٩٥١) و"مـــستر ٤٢٠" (١٩٥٥)، وبيمـــال روى "فدانان من الأرض" (١٩٥٣) و"سوجاتا" (١٩٥٩)، وأفلام أخرى.

وفى الوقت ذاته، حافظت الأفلام الاجتماعية علـــى وظيفـــة التـــسلية والترفيه، لتقدم أغنيات، ولحظات كوميدية، ونجومًا لهم شهرة فائقة، جنبًا إلى جنب الرسائل الاجتماعية. وعلى سبيل المثال فإن شركة نافكيتان تخصصت فى أفلام التشويق التى تدور فى المدن، مثل "سائق التاكسى" (١٩٥٥) و"سى آى دى" (١٩٥٦)، من بطولة المشارك فى تأسيس الشركة ديف أناند (ولد فى ١٩٢٣). ومن الأنماط الفيلمية الفرعية المهمة "الأفلام الاجتماعية فى أوساط المسلمين"، والتى تستكشف أهمية ومغزى هوية الأقلية الأبرز فى الهند، وهى أفلام تعتمد فى الأغلب على التقاليد الرومانسية والشاعرية لأدب "الأوردو"، من أجل رفع مستوى مثل هذه القصص التـــى تحتـــشد بمـــشاهد الأغنيـــات والـــرقص، فـــى أفـــلام مثل "الإمبراطور العظيم" (كيه أصـــيف، ١٩٦٠)، أو "حبيبى" (رويل، ١٩٦٣). ومع ذلك، ورغم هذا التـــاريخ مـــن الأنمـــاط الفيلمية التى يتميز فيها كل نمط عن الآخر، فإن السينما الهندية الجماهيريـــة

تمسكت فى النهاية بتوليفة "ماسالا" (خلطة التوابل)، التى تجمع الكوميديا والدراما والقصة العاطفية والأكشن، جنبًا إلى جنب العدد الضرورى من مشاهد الأغنيات، فى مزيج من "النكهات" التى يعيدها النقاد إلى فن الدراما السنسكريتية القديمة وجمالياتها. وبالنسبة للجمهور الغربى، قد تبدو هذه الأفلام غير متماسكة بسبب التحولات بداخل كل منها فى الطابع والأسلوب، لكنها بالنسبة للجمهور الهندى الذى يتوقع تنويعة من عناصر الفرجة فإن هذا المزيج يعطى ذلا مشبعًا، على عكس الأفلام الغربية المحصور كل منها فى طابع واحد. وفى العادة فإن الفيلم الهندى يمتد عرضه إلى ثلاث ساعات، وفى وسطه استراحة تقف بالمتفرج عند لحظة حاسمة. وتلك السينما التى تعتمد على "خلطة التوابل" تسمح بتوليفة يمكن تكرارها، وبتنويع خلاق فى الوقت ذاته.

السينما القومية وصناعات السينما الإقليمية

اللغة الهندية هى الشائعة فى شمال الهند، لكنها تختلف من منطقة إلى أخرى، وكانت لها علاقة معقدة مع السينما والسياسات القومية. واعتبرت الهندية هى اللغة القومية بعد الاستقلال، وقوبلت بمقاومة قوية من الولايات الجنوبية. ومع ذلك فإن جماهيرية السينما الهندية سمحت للغة الهندية أن تواجه التقسيمات الإقليمية واللغوية، مما أعطى سينما بومباى مكانة قومية "لكل الهند" مميزة عن صناعات السينما باللغات الإقليمية التى تظل فى العادة محدودة بجمهور داخل هذه المناطق التى يتم فيها إنتاجها. لقد ارتفعت اللغة الهندية إلى مصاف لغة التجارة والصناعة فى بومباى ذات اللغات المتعددة، وشاعت من خلال السينما

فى لهجة "هندوستانى"، وهى هجين من لهجات الأوردو ولهجات شمال الهند. وبعد الاستقلال اختفت تدريجيًا لغة الأوردو الخاصة بالمسلمين، وحل محلها كلمات من اللغة السنسكريتية المرتبطة بثقافة الأغلبية الهندوسية. إن أغنيات الأفلام الهندية تعتمد إلى حد كبير على لغة الأوردو، الطيعة للشعر والدراما، رغم أن هذا الاعتماد قد تم تقليله فى فترة ما بعد الاستقلال على حساب بعض الحس الشاعرى، والكثير من المصطلحات والتعبيرات المهمة فى السينما، خاصة ما يتعلق بتنويعات الحب، ذات علاقة بتأثيرات الأوردو. وفى الوقت ذاته فإن بعض الأفلام الهندية قد استخدمت بنجاح لهجة "بوجبورى" (المرتبطة بالريف)، ولهجة الشارع فى بومباى المعاصرة، ومزيجا من الكلمات والعبارات الإنجليزية، وهذه النزعات مستمرة فى تقويض التحديد السهل للسينما "الهندية" فيما يتعلق باللغة.

ورغم أن السينما الناطقة باللغة "الهندية" أصبحت هى الأهم والأكثر شعبية فى الهند، فإن وضعها كسلعة قومية يواجه تحديات وتهديدات، حيث إنها تهدد بتعويق الإنتاج المطرد للأفلام داخل صناعات السينما الإقليمية فى الهند، التى قد تعادل أرقام أفلام بومباى أو تزيد عليها أحيانًا. (الزعم بأن الهند هى الأولى فى إنتاج الأفلام فى العالم يعتمد على إدخال هذه الأفلام الإقليمية فى العدد الإجمالى). ورغم أن دخول الصوت إلى السينما الهندية أدى فى النهاية إلى الفصل بين إنتاج وتوزيع الأفلام تبعًا للمناطق الإقليمية اللغوية، فإن شركات الأفلام الناطقة الأولى كانت فى العادة تصنع الأفلام بلغات متعددة قبل أن يصبح الدوبلاج شائعًا. وقد أدت الأفلام المنتجة فى جنوب الهند بلغات التاميل والتليجو إلى عبور الفنانين إلى مناطق إقليمية

أخرى، مثل مانى راتنمان (ولد عام ١٩٥٦) صانع الأفلام المثيرة للجدل مثل "روجا" (١٩٩٢) و"بومباى" (١٩٩٥)، ومثل المؤلف الموسيقى غزير الإنتاج إيه آر رحمان (ولد عام ١٩٦٦)، وكلاهما يعمل فى صناعة السينما فى مومباى. وراتنمان من بين السينمائيين الرواد الذين عبروا أيضًا بين السينما الجماهيرية وسينما الفن، بالجمع بين جمالياتهم وأفلام متقنة الصنع.

وبالإضافة إلى سينما الفن بالبنغالية المرتبطة عالميًا مع ساتياجيت راى، وريتويك جاتاك (١٩٢٥-١٩٧٦)، ومرينال سين (ولد عام ١٩٥٣)، فإن الإنتاج المنتظم للسينما الشعبية البنغالية اعتبر تحديًا للسينما الهندية فى السوق الحضارية الأساسية مثل كالكوتا. والأفلام المصنوعة فى الولاية الجنوبية الغربية كيرالا، بلغة مالايالام، تعكس أيضًا التاريخ السياسى اليسارى المتميز لتلك الولاية، بأفلام مخرجين مثل جى أرافيندان (١٩٣٥-١٩٩١) وآدور جوبالا كريشنان (ولد عام ١٩٤١)، والتى حصلت على تقدير عالمى. ورغم قلة عددها، فإن الأفلام المنتجة بلغات مثل كانادا (من كارناتاكا)، وماراثى (من ماهاراسترا التى تضم بومباى)، وأسامى (من آسام)، وأوريا (من أوريسا)، تغطى الخريطة متنوعة اللغات، بما يجعل أى سينما قومية ذات لغة قومية واحدة أمرًا مستحيلاً بالنسبة للهند. وفى حالات قليلة، فإن شخصيات بارزة مثل الممثل المخرج الكاتب كمال حسن (ولد عام ١٩٥٤) عبرت صناعات السينما القومية لتعمل فى السينما الناطقة بالهندية، بينما وجد آخرون نجاحًا كبيرًا داخل سياق واحد محدد. وعلاوة على ذلك، فإن صناعات سينما الفن المنتجة داخل أي منطقة إقليمية تتشارك فى روابط أسلوبية وموضوعية تتجاوز الفوارق اللغوية التى تميز فى حالة الأفلام الجماهيرية تلك الأفلام تبعًا للمنطقة التى أنتجتها.

الموسيقى السينمائية

بالإضافة إلى الشهرة الشعبية الفائقة للنجوم، فإن السينما الهندية التجارية تجذب جمهورًا من خلال تقديم الأغنيات، والمشاهد الغنائية ذات التنفيذ الجيد، فى معظم – إن لم يكن كل – الأفلام الجماهيرية. ورغم أن الأفلام الناطقة الأولى اعتمدت ممثلين مغنين، مثل كيه إل سايجال (١٩٠٤-١٩٤٧)، ونورجيهان (١٩٢٦-٢٠٠٠)، وسورايا (١٩٢٩-٢٠٠٤)، فإن التطورات التقنية للتسجيل بطريقة "البلاى باك" فصلت بين الصوت والجسد، لتخلق نظامًا من نجوم ما وراء الشاشة لهؤلاء المغنين الذين يؤدون الأغنيات بأصواتهم بدلاً من الممثل الذى يظهر على الشاشة. ومن هؤلاء الشقيقتان لاتا مانجيشكار (ولد عام ١٩٢٩) وآشا بوسلى (ولدت عام ١٩٣٣)، اللتان أسستا للصوت النسائى لأغنيات السينما الهندية طوال عقود، ومن المغنين الرجال هناك موكيش، ومحمد رافى (١٩٢٤-١٩٨٠)، وكيشور كومار (١٩٢٩-١٩٨٧)، الذين كانوا مرتبطين تمامًا بالممثلين الذين يغنون بدلاً منهم. ومن أهم وأغزر ملحنى الموسيقى نوشاد، وإس دى بورمان (١٩٠٦-١٩٧٥)، وفريق لاكسيمكانت (١٩٣٥-١٩٩٨) وبيرلال (ولد عام ١٩٤٠)، بالإضافة إلى كتاب كلمات الأغنيات (والشعراء البارزين) الذين اشتهروا بين المعجبين وكانوا أحيانًا أكثر شهرة من الممثلين.

ورغم أن الأغنيات قد واجهت انتقادًا بسبب استعارتها من خليط من الأساليب (خاصة على أيدى ملحنى الأغنيات الشعبية مثل آر دى بورمان، الشهير بتنويعاته على موسيقى الروك والجاز)، فإنهم فى الأغلب يعتمدون على الآلات الهندية التقليدية والقوالب الغنائية التقليدية (مثل "الغزل" فى

الأوردو، و"الباجان" فى الهندوسية)، رغم تزايد حالات استخدام الجيتار الكهربى وإيقاعات الديسكو. ولفترة من الزمن قامت "إذاعة عموم الهند" بمنع إذاعة أغنيات الأفلام وفضلت عليها الموسيقى الكلاسيكية، مما أدى بالملايين إلى الاتجاه لسماع إذاعة سيلان، التى كانت تقدم أغنيات الأفلام حتى أعيد تقييم هذا الموقف على أساس قومي. ويعتمد الرقص فى السينما الهندية أيضًا على التقاليد الكلاسيكية بالإضافة إلى آخر "الموضات" الغربية. وتمتد أغنيات الأفلام بمغزاها ومعناها إلى خارج الأفلام، حيث إن أنجح الأغنيات المعاصرة، والأغنيات المفضلة دائمًا، يمكن سماعها فى كل أنحاء الهند كونها موسيقى الحياة اليومية أو أغنيات المناسبات أيضًا. وأغنيات الأفلام الناجحة تمثل مصدرًا يُرجع إليه فى تلميحات فى أفلام لاحقة، والتى كثيرًا ما تستخدم أسماء أغنيات شهيرة كعناوين لها.

ومن بين عوامل الفرجة الرئيسية فى الأفلام الهندية تلك المشاهد الغنائية، الحافلة بصور المناظر الطبيعية، وتعبر الحواجز بين الأنماط الفيلمية. وتكاد كل الأفلام الجماهيرية الهندية أن تقدم عددًا من الأغنيات المحتشدة بالمناظر، لكن من الخطأ اعتبار هذه الأفلام "أفلامًا موسيقية". الأغنيات – وليست الأفلام – هى التى يتم تصنيفها حسب الأسلوب ووظيفتها فى السرد: وفى هذا المجال تسود أغنيات الحب، لكن الأغنيات التعبيرية – التعبدية، والكوميدية، والوطنية، لها مكانها فى السينما الهندية. وهناك عدد من أشهر المشاهد الراقصة فى السينما الهندية تشتهر بإبهارها، وتصميم الرقصات المعقدة مع تصميم حركات الكاميرا. ولقد أعرب بعض المخرجين عن استنكارهم لتلك الضرورة غير الرسمية لحشر مشاهد الأغنيات فى كل

الأفلام، لكن مخرجين آخرين يشتهرون بقدرتهم على تصوير تلك المشاهد بقدرة إبداعية، ومنهم جورو دوت، الذى يُعد أسطورة لتقديمه مشاهد أغنيات ورقصات بالغة التعقيد السينمائى، بينما بدأ ياش كوبرا نزعة جماهيرية لتصوير الأغنيات فى مواقع غرائبية - أوروبية فى الأغلب -رغم أن سرد الفيلم يدور فى الهند. وهناك مخرجون آخرون، مثل سوباش جاى (ولد عام ١٩٤٣)، مشهورون بالأغنيات الكوميدية الجامحة (التى تسمح بانطلاق الممثل الجاد أميتاب باتشان)، بينما امتلك مانى راتنام الجرأة على وضع نجومه الراقصين فى مواقع تحمل آثار الشغب الذى أحدثه العنف السياسى المعاصر.

النجوم

مثل هوليود، تشتهر السينما الهندية بإدراكها للقيمة التجارية والجاذبية الجماهيرية للنجوم منذ بدايتها، رغم أنه كان هناك جدل مبكر حول إذا ما كانت النساء المحترمات يمكنهن الظهور فى الأفلام. وكان لمعظم النجوم الأوائل خلفيات فى المسرح، لكن قبل ديفيكا رانى (١٩٠٧-١٩٩٤) (أشهر بطلة فى أفلام شركة بومباى، وكانت بعد ذلك رئيسة الشركة) كانت معظم النجمات الأول فى السينما الهندية من أصول هندية إنجليزية، مثل بيشانس كوبر، سولوشانا (روبى مايرز ١٩٠٧-١٩٨٣)، وبطلة أفلام الحركات الخطرة فيرليس ناديا (مارى إيفانز). وكان المغنى ذو الطابع الحزين كيه إل سايجال أول نجم مهم فى فترة السينما الناطقة، لكن حل محله الممثل الأكثر موهبة آشوك كومار (١٩١١-٢٠٠١)، الذى استمرت حياته السينمائية

لعقود. وكان مخرجان عظيمان من مخرجى السينما الهندية فى الخمسينيات، هما راج كومار وجورو دوت، نجمين أيضًا قدما بكفاءة القطبين المتعارضين لطابعى الضوء والظلام. والعصر الذهبى للنجمات، مثل نرجس (١٩٢٩-١٩٨١)، ومادوبالا (١٩٣٣-١٩٦٩)، ووحيدة رحمان (ولدت عام ١٩٣٦)، قدما توازنًا بين الأنوثة الهندية التقليدية والبهاء الهوليودى، بينما برز فى الفترة نفسها النجم الرومانسى والمأساوى ديليب كومار بوصفه البطل الدائم للسينما الناطقة باللغة الهندية. وبشكل خاص، فإن النجوم من الرجال فى الهند يتمتعون بحياة فنية طويلة، بينما تتوقف النجمات عن التمثيل عندما يتزوجن، وقد يعدن بعد ذلك ليلعبن أدوار "الأم".

وحتى السينما الهندية جديدة الطموح فنيًا لم تستطع النجاة من نظام النجوم، الذى شمل ممثلين وممثلات مثل شابانا آزمى (ولدت عام ١٩٥٠)، وسميتا باتيل (١٩٥٥-١٩٨٦)، ونصر الدين شاه (ولد عام ١٩٥٠) (وجميعهم برزوا فى أفلام شيام بنجال الذى ولد عام ١٩٣٤). لكن الأهمية الطاغية لنظام النجوم فى السينما الهندية أصبح أكثر وضوحًا فى منتصف السبعينيات، عندما أظهرت مكانة باتشان فى دور "الشاب الغاضب" أهمية أن الممثل البطل الوحيد ذا الجاذبية يمثل أهمية للصناعة كلها. وكانت جماهيرية باتشان الهائلة تحدد فترة تاريخية، ونوعًا جديدًا من البطل فى سلسلة من الأفلام الجماهيرية فائقة النجاح. وبعد عقد كامل من نجومية باتشان، ظهر نجوم رجال جدد مثل شاه روك خان (ولد عام ١٩٦٥)، وأمير خان (ولد عام ١٩٥٦)، وهريثيك روشان (ولد عام ١٩٧٤)، وكانوا يمثلون فى الأغلب ثقافة الشباب المتسمة بالعولمة والنزعة التجارية، بينما النجمات الحاليات من

النساء مثل مادهورى ديكسيت (ولدت عام ١٩٦٧) وآيشواريا راى (ولدت عام ١٩٧٣)، مستمرات فى تمثيل التوتر بين القيم الهندية التقليدية، والاستقلالية شديدة الحيوية، التى قد تتسم أيضًا بنزعة حسية.

وقد أدت جماهيرية وشهرة نجوم السينما أيضًا إلى الاشتراك فى الحياة السياسية، خاصة فى منطقة تاميل نادو، حيث كان نجوم السينما شيفاجى جانيسان (١٩٢٧-٢٠٠١)، وجايا لايثا، وإم جى راماشاندران (١٩١٧-١٩٨٧)، قد عاشوا حياة متوازنة بين السينما والسياسة لعقود طويلة، ما كان يؤدى أحيانًا إلى بعض التداخل بين النشاطين. وفى منطقة أندرا براديش، حقق نجم السينما إن تى راما راو (١٩٢٣-١٩٩٦) حياة مماثلة. وقام بعض نجوم السينما الهندية، مثل باتشان، بالانخراط أحيانًا فى السياسة، بطريقة مثيرة للجدل أحيانًا، لكن بنجاح أقل دوامًا مما كان يحققه أقرانهم فى سينما جنوب الهند.

الدولة والسينما

رغم نجاح بعض نجوم السينما الهندية فى عالم السياسة، فقد كانت هناك علاقة صعبة بين السينما الهندية الجماهيرية والدولة الهندية. لقد كانت هناك مقاومة لقيام الدولة بفرض اللغة الهندوسية فى التعليم والإدارة والإذاعة والتليفزيون، وهو ما يتناقض تمامًا مع جماهيرية السينما التجارية الناطقة بهذه اللغة فى كل أنحاء الهند، وتحقيقها مكانة قومية. إن ذلك له دلالته الأكبر فى حالة كلمات الأغنيات السينمائية بهذه اللغة، والتى يتم تقبلها فى كل

الطبقات وأبناء اللغات المختلفة، بما فى ذلك الطبقة المميزة الناطقة بالإنجليزية التى تنظر للسينما الجماهيرية بازدراء.

لقد فشلت محاولات الإذاعة الرسمية لمنع موسيقى الأفلام الهندية، لكن من الناحية التاريخية كانت محاولات الدولة الأكثر نجاحًا فى مجال تنظيم الصناعة من خلال فرض الضرائب والرقابة. رغم أن ذلك قد أثار الجدل. والجهة الرسمية التى تمثل مصالح الصناعة هى "اتحاد الصور المتحركة فى الهند" (*IMPA*)، وقد حاولت المفاوضة مرارًا – لكن دون نجاح – لتخفيض الضرائب. وهناك القليل من الأفلام الفنية ذات الميزانية المنخفضة، وبعض الأفلام الروائية الطويلة التى تعد "تعليمية"، وقد تُعفى من ضريبة الملاهى، لكن استخراج شهادة من هيئة الرقابة هو أمر إجبارى لكل العروض السينمائية العامة. وتفرض الدولة رقابة أخلاقية إن تصر على حذف ما يعد تجسيدًا غير ملائم للجنس والعنف، بالإضافة إلى المضمون السياسى الصريح. وقد ابتكرت السينما الهندية إستراتيجيات غريبة لتتغلب على الرقابة فيما يخص الجنس، وخلقت مواضعاتها الخاصة غير المعتادة، والتى قد تذكر بأفلام هوليود التى أنتجت تحت "ميثاق الإنتاج". لقد كان هناك فى البداية منع للقبلات على الشاشة، وهو المنع الذى تم أخذه عن الرقابة البريطانية، وقبلت به الصناعة كنوع من الرقابة الذاتية، إلا أنه يتناقض مع مشاهد "رداء السارى المبلل" والمشحون بالحسية، وهى المشاهد الشائعة فى الأغنيات السينمائية. وبدلاً من القبلة فى مشاهد الحب الحميمة، هناك كلمات الأغنيات، والإيماءات والحركات التى توحى بحسية العاطفة والرغبة. ودور الدولة فى الهند بوصفها حكَمًا على الأخلاق والذوق يمكن رؤيته بوضوح فى الرعاية

التى تقدمها للسينما من خلال "مؤسسة دعم السينما" (*FFC*)، وهى هيئة للتمويل والتوزيع تأسست فى عام ١٩٦٠ (ثم أعيد تكوينها فى "الهيئة القومية لتطوير السينما"، التى كانت دمجًا بين "مؤسسة دعم السينما" و"هيئة تصدير السينما الهندية"، وذلك فى عام ١٩٦٠)، ومن خلال معهد السينما والتليفزيون فى الهند، وهو مدرسة للتدريب أسست فى عام ١٩٦١، وهاتان المؤسستان أسهمتا فى ظهور سينما الفن فى الهند، التى تلائم بشكل شبه تام ذوق وحساسية الطبقة المتعلمة فى الهند.

سينما الفن

خلال الخمسينيات وضعت أفلام ساتياجيت راى السينما البنغالية الإقليمية (التى اعتبرت سينما هندية) على الخريطة العالمية، ورغم أن هناك سينمائيين بنغاليين آخرين - مثل ريتويك جاتاك، ومرينال سين - يتشاركون بعض الاهتمام القومى، فإن مكانة راى العالمية قد منحته مكانة لا تبارى كأستاذ لهذه السينما. والثلاثة أفلام التى تشكل "ثلاثية آبو" - "أغنية الطريق الصغيرة" (١٩٥٥)، "الذى لا يهزم" (١٩٥٧)، "عالم آبو" (١٩٥٩) - تستمد قوتها من قدرة راى على خلق لحظات تبقى فى الذاكرة بأسلوب واقعى وسرد بسيط. إن كل فيلم يدفع آبو لمواجهة خسائر مؤلمة، تعادلها لحظات من البهجة الهادئة. وقد أثنى النقاد على الأفلام لنزعتها الإنسانية العالمية، بينما قامت النجمة السابقة نرجس - التى أصبحت عضوًا فى البرلمان - بشجب راى لأنه يقوم "بتصدير صور عن فقر الهند للجمهور الأجنبى". وفى عام ١٩٧٠ تأسست سينما الفن فى الهند بصفة رسمية، بمساعدة غير قليلة من دعم الدولة والدعاية فى مهرجانات السينما العالمية وظهر عدد من

المخرجين، الذين ملأوا المساحة التى كان يحتلها راى وحده تقريبًا خلال العقدين السابقين، كما ظهر جمهور عبر الهند كلها من الطبقة المتوسطة، جعل من شهرة راى تمتد إلى ما وراء البنغال، وفى عام ١٩٧٧ صنع راى فيلمه "لاعبو الشطرنج" للجمهور القومى فى عموم الهند.

واستطاع مخرجو سينما الفن الذين ظهروا فى السبعينيات خلق مساحة مميزة فى السينما الهندية، أطلق عليها "السينما الجديدة" أو "السينما الموازية" أو "سينما الفن"، ومنهم جوفيند نيهالانى، كيتان ميهتا، سعيد ميرزا، إم إس ساثيو، وأشهرهم كان شيام بينجال، الذى كانت ثلاثيته "النبتة" (١٩٧٤)، "نهاية الليل" (١٩٧٥)، و"مخض اللبن" (١٩٧٦) علامة على بداية صنعه لما يزيد على عشرين فيلمًا روائيًا طويلاً. لقد كان تمويل سينما الفن، وتوزيعها، وجمالياتها، وجمهورها، فى اختلاف كامل عن السينما الجماهيرية، فهى تتخلى عن التوليفات الموسيقية والميلودرامية، وتستخدم الواقعية فى سرد درامى محكم وموجز، كان فى الأغلب يكشف عن الفساد فى أوساط ملاك الأراضى الريفيين، ورجال الصناعة فى المدن، والسياسيين، وسلطات فرض القانون. ورغم أن إنتاجها كان صغيرًا بالمقارنة مع ما تنتجه السينما الجماهيرية، فإن سينما الفن تلقت اهتمامًا كبيرًا، يعود فى جزء منها إلى مستهلكيها من الطبقة المتعلمة والوسطى، وأيضًا بسبب أن جدتها خلقت حماسًا أصيلاً بين نقاد السينما. لقد ظهر النقد السينمائى الجاد مع هذه السينما، وكان بداية لأدبيات السينما الهندية، ولسوء الحظ فإن هذه الأدبيات تعكس الاستقطاب بين السينما الجماهيرية وسينما الفن، وتميل لهذه الأخيرة. وخلال التسعينيات تناقص دعم الدولة لسينما الفن بشكل كبير، وأدى البحث عن النجاح التجارى ببعض المخرجين إلى الاهتمام أكثر بالسينما الجماهيرية، وتبنى جمالياتها أحيانًا.

وبحلول التسعينيات أصبحت سينما الفن مكررة وراكدة على نحو مـا، وبدأت فى التغير تحت تأثير القادمين الجدد، المخرجين من بـلاد الـشتات، بعضهم من أبناء الجيل الثانى والثالث المقيمين فى كندا، والمملكة المتحـدة، والولايات المتحدة. والتيمة المحورية لهذه الأفلام هى الغربة الثقافيـة التـى خلقتها الهجرة إلى مراكز متروبوليتانية فى فترة ما بعد الاستعمار، والعولمة المتسارعة. وإذا كان راى هو الرائد فى سينما الفن الأوسع التى انطلقت فى السبعينيات، فإن رائد هذا الجيل من مخرجى الشتات هو أفـلام ميرشـانت وأيفورى، الناتجة عن تعاون المنتج إسماعيل ميرشانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) من الهند، والمخرج جيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨) من الولايـات المتحـدة، والكاتبة روث براور جابفالا (ولدت عام ١٩٢٧) والمنحـدرة عـن جـذور بولندية ألمانية، والذين صنعوا معًا أفلامًا عن اللقاء بين الهند وبريطانيا خلال الستينيات وما بعدها، مستخدمين مجموعة شبه ثابتة مـن الممثلـين الهنـود والبريطانيين. وركزت سينما الشتات منذ أواخر الثمانينيات علـى تجـارب المهاجرين من الطبقة الوسطى والعاملة فى البلدان التى هاجروا إليها، خاصة على الطرق التى يتغلبون بها على الابتعاد الثقافى عـن مـوطنهم الهنـد. وجمهور هذه الأفلام هم مهاجرو الشتات والطبقة الوسطى، كذلك مهـاجرو الشتات من الطبقة الوسطى. ورغم تفاوت مستوى هذه الأفلام، يبرز بعـض المخرجين المؤلفين: سيرينفانس كريشنا (ولدت عام ١٩١٣) وديبـا ميهتـا (ولدت عام ١٩٥٠) فى كندا، وجورينذر شادا (ولدت عام ١٩٦٦) وحنيـف قريشى (ولد عام ١٩٥٤) فى المملكة المتحدة، وميرا نـاير (ولـدت عـام ١٩٥٧) فى الولايات المتحدة. والبعض منهم استطاع تكوين نوع من التعاون الدولى حول التمويل، والتوزيع، وحتى الممثلين. وبحثًـا عـن جمالياتهم المميزة، حاول بعضهم التلاؤم مع السينما الهندية الجماهيرية أو تقديم إشارة

تكريم لها، وذلك بتبنى أكثر بصماتها المميزة، أى مشهد الغناء والرقص، بينما اختار آخرون الواقعية، أو الكوميديا، أو الهجاء الساخر، كأسلوب مفضل عندهم.

وفى القرن الواحد والعشرين، هناك البعض فى هوليود يقتفى بحذر آثار مخرجى الشتات، بالتعاون مع صناعة سينما التيار السائد فى بومباى. فالسينما الناطقة بالهندية، والسينما الهوليودية، اللتان تشاركتا طويلاً فى السوق العالمية، قد بدأتا فى البحث عن فوائد التعاون بينهما، وهوليود فى هذا التعاون منجذبة إلى جدة السينما الهندية، وانخفاض تكاليف الإنتاج بها، ورخص ممثليها، وهى ذات الدوافع وراء سياسة العولمة. وبالنسبة للجيل الجديد من سينمائيي بومباى، الذين كانوا يجربون بنشاط منذ التسعينيات فى السينما التجارية، يمثل هذا التعاون فرصة للارتباط بمصادر جديدة لرأس المال العالمى، خاصة بعد الخسائر الكبيرة التى عانت منها الصناعة فى عام ٢٠٠٢، كذلك جاذبية سوق أجنبية تتجاوز الجمهور المحلى وجمهور الشتات. لكن هناك سينمائيين هنود حريصين على كسب هذه السوق بشروطهم، وهو ما يعنى بالنسبة لهم الحفاظ على سحر ورومانسية وجماليات السينما الجماهيرية الهندية.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barnouw, Erik, and S. Krishnaswamy. *Indian Film*. 2nd ed. New Delhi: Oxford University Press, 1980.

Chakravarty, Sumita. *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947–1987*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Creekmur, Corey. "Picturizing American Cinema: Hindi Film Songs and the Last Days of Genre." In *Soundtrack Included*, edited by Pamela Robertson-Wojick and Arthur Knight. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Dwyer, Rachel, and Divya Patel. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

Gopalan, Lalitha. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Institute, 2002.

Kabir, Nasreen Munni. *Guru Dutt: A Life in Cinema*. New ed. New Delhi: Oxford University Press, 2005.

Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temples of Desire*. New York: Routledge, 2002.

Nandy, Ashis, ed. *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability, and Indian Popular Cinema*. New Delhi: Oxford University Press, 1998.

Pendakur, Manjunath. *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology and Consciousness*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2003.

Prasad, M. Madhava. *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press, 1998.

Rajadhyaksha, Ashish, and Paul Willemen. *Encyclopedia of Indian Cinema*. Revised ed. New Delhi: Oxford University Press, 1995.

Thomas, Rosie. "Sanctity and Scandal: The Mythologization of Mother India," *Quarterly Review of Film and Video* 11 (1989): 11–30.

Thoraval, Yves. *The Cinemas of India (1896–2000)*. Delhi: Macmillan India, 2000.

Vasudevan, Ravi, ed. *Making Meaning in Indian Cinema*. New Delhi: Oxford University Press, 2000.

Virdi, Jyotika. *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films As Social History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.

Corey K. Creekmur
Jyotika Virdi

راج كابور

ولد باسم رانبيراج كابور، فى بيشاور، الهند (باكستان الآن)

فى ١٤ ديسمبر ١٩٢٤، توفى فى ٢ يونيو ١٩٨٨

راج كابور هو أهم سينمائى فى صناعة السينما فى بومباى خلال عصر نهرو، وتمتد حياته الفنية عبر أربعة عقود فى فترة ما بعد الاستقلال، بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٨٨، متوافقة مع اشتراكية نهرو. وفى عام ١٩٩١ تم التخلى عن الاشتراكية من أجل نزعة "تحررية"، لتفتح اقتصاد الهند على الغرب. وخلال الخمسينيات ترجم كابور إعجابه الشخصى وحماس جيله لرؤية رئيس الوزراء نهرو إلى أفلام فائقة الجماهيرية ناطقة باللغة الهندية، وهى الأفلام المشبعة بمزيجه المتفرد من النزعة المفرطة فى العاطفية والسياسات الشعبوية.

كان بريتفيراج كابور – والد راج كابور – ممثلاً مشهورًا فى الأربعينيات، وتطورت حياة راج الفنية بسرعة، فبعد أدوار صغيرة وأولى بطولاته فى "زهرة اللوتس الزرقاء" (١٩٤٧)، قام بتمثيل وإخراج "النار" (١٩٤٨)، ثم "المطر" أو "رياح المونسون" (١٩٤٩)، ثم كممثل فى "مسألة أسلوب" (١٩٤٩)، واشترك فى هذين الأخيرين بأدوار خالدة مع الممثلة نرجس. وفى عام ١٩٥١ بدأ شركته الخاصة "آر كيه"، التى تولاها ابنه راندير فى عام ١٩٨٨ (كما بدأت حفيدتاه كاريزما وكارينا كابور حياتهما الفنية فى أواخر الثمانينيات والتسعينيات).

اختار كابور التعارض الدرامى ليبرز الصراعات التى تؤكد عليها الأفلام الهندية: بين المدينة والريف، وبين الحداثة والتقاليد، والغرب والشرق، والثراء والفقر. وأبطاله المحرومون مشدودون على نحو قاسٍ إلى المدينة، حيث يكتشفون الفساد فى كل مكان، والخطر الذى يكمن تحت سطح مصقول، وهذا التعارض يؤكد على القوة الأخلاقية للبطل وقدرته – مع حبيبته – على الانطلاق إلى مستقبل أفضل، فى الوقت الذى يدعم فيه القيم "الهندية". ولوعى كابور بالسينما العالمية، قدم تحية وتكريمًا لشارلى شابلن عندما اقتبس شخصية الصعلوك، والأحداث التى تتكشف من خلاله فى أعظم أفلام الشركة فى الخمسينيات "المتشرد" (١٩٥١) و"مستر ٤٢٠" (١٩٥٥)، وكلاهما من بطولته وإخراجه. وأصبح كابور سفيرًا غير رسمى للسينما الهندية، حيث استقبل بحرارة فى الاتحاد السوفييتى عندما زاره خلال الخمسينيات، وامتدت شعبيته إلى الشرق الأوسط، والصين، وأفريقيا، حيث كانت أغنياته تترجم إلى اللغات المحلية.

فى فترة ما بعد الحرب كانت النجوم شخصيات قوية، وكانت حياتهم بعيدًا عن الشاشة تمثل نموذجًا أخلاقيًا للجماهير. لذلك كانت علاقة راج كابور العاطفية مع النجمة نرجس فضيحة تغلب عليها بالحفاظ على زواجه، وتقديم نفسه للجماهير بوصفه "رجل عائلة"، عائلة كانت فى الواقع إمبراطورية امتدت لأربعة أجيال فى الصناعة السينمائية. وكان تعريف كابور للسينما الجماهيرية هو الجمع بين "الفن والتجارة"، وبه حقق النجاح فى الخمسينيات والستينيات، لكن عطاءه تناقص بسرعة فى السبعينيات والثمانينيات، وخلالها قدم قصة الحب الرومانسية بين المراهقين فى "بوبى"

(١٩٧٣) الذى لم يمثل فيه، كما أن أفلامه الطموحة التى تأخذ بعضًا من خيوط حياته الخاصة، والتى قدمها خلال هذين العقدين، كانت قد فقدت سحرها الجماهيرى، وفشلت فى شباك التذاكر، بما كان يتوازى مع المتاعب التى واجهها مشروع نهرو.

مشاهدات مقترحة:

"المطر" (١٩٤٩)، "المتشرد" (١٩٥١)، "مستر ٤٢٠" (١٩٥٥)، "بوبى" (١٩٧٣)، "تسامى الحب" (١٩٧٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Chatterjee, Gayatri. *Awara*. New ed. New Delhi: Penguin Books India, 2003.

Reuben, Bunny. *Raj Kapoor: The Fabulous Showman*. New Delhi: Indus HarperCollins, 1995.

Sahai, Malti, and Wimal Dissanayake. *Raj Kapoor's Films: Harmony of Discourse*. New Delhi: Vikas, 1988.

Corey K. Creekmur
Jyotika Virdi

ساتياجيت راى

ولد فى كالكوتا، الهند، فى ٢ مايو ١٩٢١، توفى فى ٢٣ أبريل ١٩٩٢

كان العرض الأول فى أمريكا لأول أفــلام ســاتياجيت راى "أغنيــة الطريق الصغيرة"، فى متحف الفن الحديث فى مدينة نيويــورك فــى عــام ١٩٥٥، سببًا فى ارتفاع مكانة هذا المخرج إلى مصاف أعظم مخرجى العالم ذوى النزعة الإنسانية، وظل أشهر مخرجى الهند على مستوى العالم. ورغم أن الغرب رأى أفلام راى كونها أفلامًا هندية، فإن أفلامه داخل الهند تعبــر بوضوح عن ميراثه للقيم الحداثية فى النهضة البنغاليــة الكوزموبوليتانيــة. تربى راى فى عائلة فنية شهيرة ذات صلات قريبــة بالــشاعر رابينــدرات طاغور الحاصل على جائزة نوبل (وسوف يقتبس راى عن أعماله بين الحين والآخر)، وكان ذوق راى الشاب تجاه الأفلام عالميًا تمامًا.

قام بالمشاركة فى عام ١٩٤٧ فى جمعية كالكوتا الــسينمائية، وكــان تلميذًا نجيبًا للسينما السوفييتية والأوروبية، خاصة الواقعية الجديدة الإيطاليــة التى استلهمها مباشرة فى أول أفلامه وأجزائــه التاليــة: "الــذى لا يهــزم" (١٩٥٦) و"عالم آبو" (١٩٥٩)، وهى الأفلام الثلاثة التى سوف تعرف لاحقًا باسم "ثلاثية آبو"، والتى تتعقب تطور آبو من الطفولة حتى النضج ثم الأبوة، وهو يرحل من قريته النائية فى البنغال إلى مدينة بيناريس المقدسة، ثم إلــى كالكوتا الحديثة، فى توازٍ مع تمدين معظم الهنود المعاصرين. والثلاثية تقدم

موسيقى من تأليف وعزف رافى شانكار، الذى سوف يصبح مشهورًا عالميًا بعد ذلك مباشرة. وفى آخر أفلام الثلاثية، قدم راى الممثلتين سوميترا شاترجى، وشارميلا طاغور، اللتين سوف تصبحان ثابتتين فى معظم أعماله، لتظهر شاترجى فى خمسة عشر فيلمًا من أفلامه.

وشهرة "ثلاثية آبو" كانت فى بعض الأحيان سببًا فى التعتيم على أعمال راى الأخرى، والكثير منها مثل "غرفة الموسيقى" (١٩٥٨) و"الإلهة" (١٩٦٠)، تقدم استكشافات أكثر نفسية من مجرد كونها دراما واقعية. وهناك مجموعة أخرى من الأفلام تتضمن "الزوجة الوحيدة" (١٩٦٤)، و"لاعبو الشطرنج" (١٩٧٧)، و"البيت والعالم" (١٩٨٤)، تستكشف التعقيدات الاجتماعية للماضى الاستعمارى القريب، بحرص بالغ على التفاصيل الدقيقة. ومجمل أعمال راى، التى تسقطها شهرته العالمية من الحساب، تتضمن أفلامًا تسجيلية، وسلسلة من أفلام الأطفال المميزة وفائقة الجماهيرية، وتقدم الثنائى الكوميدى جوبى وباجا، وهما الشخصيتان اللتان خلقهما جد راى قبل عقود. وكان راى أيضًا كاتبًا، وناشرًا، وفنانًا تشكيليًا.

مشاهدات مقترحة:

"أغنية الطريقة الصغيرة" (١٩٥٥)، "الذى لا يهزم" (١٩٥٦)، "غرفة الموسيقى" (١٩٥٨)، "عالم آبو" (١٩٥٩)، "الإلهة" (١٩٦٠)، "الزوجة الوحيدة" (١

٩٦٤)، "مغامران جوبى وباجا" (١٩٦٨)، "رعد بعيد" (١٩٧٣)، "لاعبو الشطرنج" (١٩٧٧)، "البيت والعالم" (١٩٨٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cooper, Darius. *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2000.

Ganguly, Suranjan. *Satyajit Ray: In Search of the Modern*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2000.

Ray, Satyajit. *Our Films, Their Films: Essays*. Bombay: Orient Longman, 1976; New York: Hyperion Books, 1994.

Robinson, Andrew. *Satyajit Ray: The Inner Eye—The Biography of a Master Film-Maker*. New ed. London and New York: I. B. Tauris, 2004.

Wood, Robin. *The Apu Trilogy*. New York: Praeger, 1971.

Corey K. Creekmur
Jyotika Virdi

الإنترنت

Internet

رغم أنه يمكن تعقب أصول الإنترنت إلى الستينيات، مع تأسيس "شبكة وكالة مشروعات الأبحاث المتطورة" (*APPANET*)، بواسطة وزارة الدفاع الأمريكية، فإن أهمية هذا الوسيط لصناعة السينما بدأت مع تكاثر "الشبكة عبر العالم" فى منتصف التسعينيات. وقبل تطور الشبكة، كان استخدام الإنترنت مقصورًا على التواصل من خلال النصوص المكتوبة بواسطة عدد صغير نسبيًا من الناس، من خلال اتصالات بطيئة "المودم". ومنذ أواخر التسعينيات، دخلت إلى المنازل الأمريكية شبكات الكيبل وخطوط الاشتراكات الرقمية (*DSL*)، التى فتحت آفاقًا وإمكانات أمام ترويج وتوزيع الأفلام والفيديو بالنظام الرقمى إلى الجماهير الواسعة عبر الإنترنت.

ترويج الأفلام على الإنترنت

فى صيف عام ١٩٩٥، أعلن مسئولو الوسائط والإعلان أن الإنترنت أصبحت هى "الجبهة الجديدة" لترويج الأفلام. ومن خلال تسويق فيلم "باتمان إلى الأبد" (١٩٩٥) كانت شركة إخوان وارنر هى أول من قام بترويج فيلم روائى كبير على موقع على الإنترنت كأساس للحملة الدعائية. وبدأ تضمين اسم الموقع (*URL*) فى الملصقات والإعلانات المطبوعة والتليفزيونية،

والبرامج الإذاعية، وظهر شعار الفيلم "باتمان إلى الأبد" بوضوح جنبًا إلى جنب عنوان الموقع على محطات الحافلات والقطارات. وتضمن موقع الفيلم على الإنترنت روابط نصية تتضمن انقلابات الحبكة، وصفحات مختفية يمكن للمستخدمين استكشافها بالإجابة الصحيحة عن سلسلة من الأسئلة الغامضة التى يطرحها "قاتل الألغاز" (ذا ريدلى)، وهو إحدى شخصيات الفيلم الرئيسية. كما قام موقع الفيلم أيضًا بالدعاية لمنتجات إضافية من الشركات الشقيقة، مثل تسجيل الشريط الصوتى للفيلم، وفيديوهات موسيقية.

وفى يونيو ١٩٩٥، اشتركت شركة أفلام يونيفرسال مع مقدمى خدمة الإنترنت "أمريكان أونلاين" و"كومبيو سيرف" فى تقديم أول نظام تفاعلى لترويج فيلم على الشبكة مع نجم فيلم "أبوللو ١٣" توم هانكس، والمخرج رون هوارد، وذلك قبل العرض الخاص الأول للفيلم. وبعد ذلك ضم الموقع رسائل تحية بالفيديو من بعض نجوم الفيلم، وبعض الصور الفوتوغرافية الرقمية من حفل العرض الخاص فى لوس أنجلوس. ومن الأمثلة المهمة المبكرة على الترويج بواسطة الإنترنت كان موقع "المريخ يهجم!" (١٩٩٦) من إنتاج إخوان وارنر، وقد تضمن "تمثيلية إذاعية" من خمس عشرة دقيقة حول سائق شاحنة يهرب من سكان المريخ، بينما يحاول تسليم النسخة الوحيدة من الفيلم فى موعدها قبل العرض الخاص الأول. وفى أواخر عام ١٩٩٦، استقبل موقع فيلم "مسار النجوم: الاتصال الأول" ما يزيد على ٣٠ مليون دخول إلى الموقع خلال الأسبوع الأول من عرض الفيلم، وكان ذلك هو أعلى رقم آنذاك يتحقق لموقع سينمائى على الإنترنت. ومع نهاية عام ١٩٩٦، كان متاحًا لكل فيلم كبير يتم عرضه على موقع الإنترنت يقدم

مقدمات إعلانية، وصورًا رقمية ثابتة، ومختصرات عن حياة الممثلين والسينمائيين، وحافظات شاشة للكمبيوتر مأخوذة من صور الفيلم. وفي الوقت ذاته أصبح من المعتاد أن يظهر عنوان موقع الفيلم على الإنترنت في المقدمات الإعلانية التي تعرض في دور العرض، والإعلانات التليفزيونية، والمطبوعة، والملصقات. وفي عام ١٩٩٧ كانت الشركات الكبرى تنفق نحو عشرة آلاف دولار لصنع موقع خاص لكل فيلم مستقل على الإنترنت، وعلى الأقل ٢٥٠ ألف دولار للأفلام الكبيرة التي ينتجها الأستوديو، وهو ما يمثل نسبة ضئيلة جدًا من الميزانية الكلية للدعاية.

وفي عام ١٩٩٩، بدأت الشركات الكبرى في الارتباط بمواقع تعرض الأفلام لمن يدفع مقابلاً معينًا حتى يتمكن المتفرج من مشاهدة الفيلم في منزله. وكان المتفرجون الذين اشتروا هذه الخدمة في ديسمبر ١٩٩٩ لفيلم شركة سينما نيولاين "أوستين باورز: الجاسوس الذي راقصني" (للترجمة معنى بذيء آخر- المترجم - قد أتيحت لهم تجربة تليفزيونية تفاعلية عبر الشبكة. وبالنسبة لعرض فيلم "ماتريكس" (١٩٩٩) على أقراص دي في دي، قامت إخوان وارنر بوضع جدول لعرض متزامن مع تبادل الحديث مع مخرجي الفيلم. وفي عام ١٩٩٩، أطلقت شركة "أبيل" صفحتها الشهيرة بعرض المقدمات الإعلانية، وذلك للترويج لبرنامجها "كويك تايم"، وقد استقبلت ما يزيد على ٣٠ مليونًا ممن قاموا فقط بالتحميل للمقدمات الإعلانية لفيلم "حرب النجوم: تهديد الشبح" (١٩٩٩).

وطوال عام ١٩٩٩، قامت الشركات الكبرى بتأسيس منافذ للبيع على الإنترنت، بالمشاركة مع أقسام خاصة بذلك داخل الشركات. ومنذ

الثمانينيات، وبشكل متزايد، أصبحت الشركات السينمائية جزءًا مــن اتحــاد شركات متعددة الجنسيات للوسائط لها أسهم فى شركات صناعات أخــرى. لذلك فإن الشبكة مفتوحة تمامًا بما يلائم هذا الشكل من التلاقى والتكامل بين الشركات، بما يتيح منفذًا للبيع والترويج لمنتجــات وخــدمات الــشركة الأم وشريكاتها من الشركات.

نموذج "مشروع ساحرة غابة بلير" والتواصل مع الجمهور علــى الإنترنت

كان فيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩) من أكثر الأفلام ربحًــا فى التاريخ بالقياس بين عائداته وتكاليفه. فقد تم صنع الفيلم بحوالى ٥٠ ألف دولار بينما حصد ما يزيد على مائة مليون دولار فى شباك التذاكر الأمريكى وحده، وهذا النجاح التجارى الهائل لفيلم مستقل منخفض الميزانية وانتصاره على أفلام كبيرة، أثار حمى تقليد هذا النموذج بين الموظفين التنفيذيين فــى هوليود، وكان ذلك راجعًا فى الجانب الأكبر للدور المهم للإنترنت فى النجاح التجارى للفيلم. وعندما بدأت صناعة السينما من التيار الرئيسى، وعلى نطاق واسع، فى خلق مضمون مخصص للشبكة، ظلت الدعاية على الإنترنت تعد ثانوية ومساعدة لمنافذ الوسائط التقليدية، كما ظلت السينما التى تعرض فــى دور العرض هى الأساس. ومع ذلك فقد أصــبحت الــشبكة بالنــسبة لفــيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" هى الوسيط الرئيسى أو النص الأساسى لــسرد الفيلم وتلقيه، بالإضافة إلى تسويقه الذى بدأ قبل عام كامل من توزيع الفــيلم على نطاق واسع. وبهذا المعنى فإن الشبكة كانت بالنسبة لهذا الفيلم تمثل ما

كانت تمثله الصحف والمجلات للسينما التجارية المبكرة في نهاية القرن التاسع عشر، بأن تلعب دورًا رئيسيًا في سرد الفيلم ومعناه بالنسبة للمتفرج.

لقد قام المخرجان دانييل وإدوارد سانشيز بإطلاق موقع فيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" في يونيو ١٩٩٨، وذلك على موقع شركتهما الإنتاجية *Haxan.com* ، وعندما قامت شركة التوزيع المستقلة "أرتيزان" بشراء الفيلم مقابل ١,١ مليون دولار من المخرجين في مهرجان صاندانس السينمائي في يناير ١٩٩٩، كانت الشركة تضع في حسابها استغلال وسيط الإنترنت لتعويض الفقدان النسبي لتمويل الترويج والدعاية. وفي يوم "كذبة أبريل" أطلقت شركة أرتيزان موقع الفيلم على الشبكة، مع مادة إضافية تتضمن لقطات قيل إنها مكتشفة، وتقارير شرطة، وحكاية عن طلبة سينما مفقودين، وتاريخ عن أسطورة ساحرة غابة بلير. وفي اليوم التالي أرسلت شركة أرتيزان ألفي حافظة شاشة من صور الفيلم إلى الصحفيين، وعرضت المقدمات الإعلانية الأولى للفيلم على موقع *Ain't It Cool News* بدلاً من عرضها على شاشة التليفزيون أو في دور العرض.

ورغم أن فيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" أنتج بميزانية منخفضة أو "بدون ميزانية"، فإن ذلك أصبح جزءًا أساسيًا من إستراتيجية تسويق الفيلم، فإنه بمجرد أن حصلت شركة "أرتيزان" على حقوق التوزيع بإنفاق ١,٥ مليون دولار على الدعاية على الموقع كجزء من حملة تكلفت ٢٠ مليون دولار (وهي نسبة أضخم كثيرًا من ميزانية الدعاية لأي من أفلام التيار السائد التي تنتجها الشركات الكبرى). وكترديد لأسلوب الفيلم الذي يحاكي السينما التسجيلية، فقد كانت الدعاية في الموقع تركز على ذوبان الحدود بين

وثائق حقيقية وأخرى مصطنعة من خلال "أدلة" إضافية على الموقع، وإنكار تام لكونها مادة دعائية أو إعلانية. وبالإضافة للموقع الرسمى للفيلم، ظهرت مواقع غير رسمية أنشأها المعجبون الذين استفاضوا فى أسطورة الفيلم، وقدموا فيها حكايات أصيلة. وتم توزيع المئات من مقاطع الفيديو التى تحاكى الفيلم على الشبكة، كما قام العديد من كارهى الفيلم بإنشاء دائرة على الإنترنت تضم صفحة أطلقها مجموعة من أهالى مدينة بيركيتسفيل فى ولاية ماريلاند، "لكى يشرحوا للعالم كيف أن فيلمًا متخيلاً تدور أحداثه فى مدينتهم قد أضرَّ بهم". واحتشدت مواقع الإنترنت بالجدل حول أصالة الفيلم، كذلك مجموعات تبادل الأخبار، وغرف المحادثة على الإنترنت.

أما حملة الإنترنت فى مايو ٢٠٠١ لفيلم "الذكاء الاصطناعى"، فقد حاولوا تمييز دعايتهم بالقول إن إستراتيجية "مشروع ساحرة غابة بلير" كانت تعتمد على الادعاء بأن المادة المصنوعة حقيقية، ونشر ذلك على العديد من المواقع، التى ادعت أن هناك جرائم قتل غامضة قد حدثت بعد وقوع أحداث الفيلم، وكان يتم تحديث هذه المواقع كل يوم، لكن الحقيقة أن ذلك كان جزءًا من حملة تسويق فيلم "الذكاء الاصطناعى". وبالمثل قام المخرج كيفن سميث فى أغسطس ٢٠٠١ ببناء موقع زائف على الإنترنت يهاجم فيلمه "جاى وبوب الصامت يردان الهجوم"، وكان الموقع يحتشد بالشهادات ومقاطع الفيديو المصطنعة مع أعضاء فريق العمل من الفنيين، واعتقد الكثير من المعجبين أن تلك الشهادات حقيقية، فأرسلوا رسائل بريد إلكترونى إلى مؤسس الموقع. وفى الأغلب فإن محاولات إعادة تكرار نجاح تسويق "مشروع ساحرة غابة بلير" وعائداته المالية لم تفلح، لتظل تجربة مهمة

واستثنائية فى تاريخ السينما. وقد تخلت الشركات الكبرى اليوم عن سياسة الدعاية عن طريق خلق استجابة إيجابية بين الجمهور، تنتقل عبر الكلام الشفوى (أو المكتوب)، وأصبح من الشائع بالنسبة لها أن تستأجر وكالات وموظفين ومعجبين مأجورين (يطلق عليهم "فرق الشوارع") من أجل الترويج للأفلام، ونشر كلمات الإعجاب عبر الإنترنت فى غرف الدردشة، ومواقع نقد الأفلام، وجماعات المناقشة (بما يعرف فى مصر باسم "اللجنة الإلكترونية" - المترجم).

ويعتمد نجاح أو فشل الحملة على الإنترنت فى جانب كبير منها على الجمهور المستهدف، وعلى النمط الفيلمى للفيلم. وفى الحقيقة أن العديد من الأمثلة المذكورة هنا من أنماط تتوجه إلى الصبية والشباب، وهى شريحة سكانية تشكل جزءًا كبيرًا من مجموع مستخدمى الإنترنت. وهناك مثال آخر هذه المرة من نمط أفلام الفانتازيا، ففى عام ٢٠٠١ ذكرت صحيفة "وول ستريت جورنال" على أن موقع فيلم "سيد الخواتم: رفقة الخواتم" كان هو الأعقد حتى ذلك الحين، فقد كان يقدم مقاطع صوتية وفيديو بعشر لغات، وخريطة تفاعلية لمنطقة "الأرض الوسطى" (المكان المتخيل الذى تدور فيه أحداث الرواية - المترجم)، وغرفة دردشة، وحافظات شاشة، ولقاءات مع الممثلين والفنيين، روابط لآلاف من مواقع المعجبين. وفى عام ٢٠٠٤ امتدت حكاية ثلاثية "ماتريكس" إلى ما بعد الجزء الأخير "ثورات ماتريكس"، فى شكل "ماتريكس أونلاين"، وهى لعبة فيديو على الإنترنت تسمح لآلاف من معجبى "ماتريكس" أن يلعبوا فيها أدوارًا، ويطوروا العالم المتخيل للفيلم.

وإذا كان "ماتريكس" يمثل نموذجًا معقدًا لتسويق بضاعة وعلامة تجارية ما عبر وسائط مختلفة، فإن الأفلام تعيش أيضًا فيما بعد حكاياتها الأصلية، من خلال مجتمعات المعجبين، مثل آلاف الصفحات التى استمرت فى تطوير الخط القصصى لفيلم "تايتانيك" (*titanicstories.com*)، كذلك المجتمعات على الإنترنت التى تحيط بثقافة أفلام "حرب النجوم" و"رحلة النجم"، والتى تتضمن كتابات وأعمالاً فنية وألعابًا ومقاطع فيديو وأفلامًا يصنعها المعجبون. وعندما هددت شركة "لوكاس فيلم "بإجراء قانونى ضد طالب مراهق"، لأنه أنشأ واحدًا من أوائل المواقع وأكثرها زيارة لمعجبى "حرب النجوم"، قام المعجبون بإغراق الشركة برسائل إلكترونية غاضبة، مما حدا بالشركة للاعتذار لهم بحجة "سوء الفهم" فى خطاب نشر على الشبكة. ومنذ ذلك الحين أسست شركة لوكاس فيلم شراكة رسمية مع موقع ***Atom Films.com*** لتوزيع العديد من فيديوهات وأفلام "حرب النجوم" التى صنعها المعجبون.

الإنترنت وتوزيع الأفلام

سرعان ما أصبحت الإنترنت منفذًا مهمًا لتوزيع وبيع أقراص الدى فى دى للأفلام، وبحلول عام ٢٠٠١ كانت كل الشركات السينمائية الكبرى قد أسست شراكة مع موقع "قاعدة معلومات الأفلام على الإنترنت" (***imdb.com***)، كذلك أهم موقع بيع على الإنترنت (***amazon.com***)، للترويج للأفلام الجديدة، وتقديم معلومات عن مواعيد عروضها فى كل الأماكن، وبيع أقراص الدى فى دى. وفى أكتوبر ١٩٩٠ بدأ موقع "قاعدة معلومات الأفلام" كنشرة

إخبارية يقوم فيها متطوعون بنشر معلومات حول الأفلام ومناقشتها مع المعجبين، ومع تقدم شبكة الإنترنت تحول الموقع إلى الأكثر زيارة بين المواقع، بمعدل ما يزيد على ثلاثين مليون زائر كل شهر، وأصبح متضمناً لما يزيد على ستة ملايين اسم لأفلام، بما فى ذلك معلومات عن ٤٠٠ ألف فيلم، ومليون ممثل وممثلة، ومائة ألف مخرج. كما بنى الموقع إحساسًا قويًا بمجتمع يضم حوالى تسعة ملايين مستخدم مسجل، يمكنهم نشر تعليقات على الموقع فى منتديات المناقشات العامة المتاحة لكل فيلم، كذلك التصويت لكل فيلم ما بين معدل ١ إلى معدل ١٠، وكل هذه المعلومات يمكن الوصول إليها عبر روابط توصل بأخبار النجوم وصورهم، وعائدات شباك التذاكر، وإحصائيات الإيرادات والمبيعات لأقراص الدى فى دى.

وبالإضافة إلى إتاحة وصول سهل إلى معلومات تفصيلية عن أفلام وطرق ملائمة للمستهلكين من أجل شراء أقراص الدى فى دى، فإن الإنترنت تتيح أيضًا طريقة لتوزيع الأفلام الروائية والتسجيلية البديلة أو المستقلة. والمميزات التقنية والاقتصادية للتحول إلى التقنية الرقمية والتوزيع على الإنترنت قد أفادت الأكاديميين والباحثين من خلال إتاحة أرشيفات السينما المتحولة رقميًا، مثل "مكتبة الكونجرس لمجموعة الطباعة الورقية"، و"أرشيف الإنترنت للأفلام"، والذى يتضمن أرشيف بريلينجر. كما يقوم الإنترنت أيضًا بوظيفة الوسيط المهم فى مجال توزيع فن الوسائط المتعددة، والأفلام بتقنية الفلاس، والأعمال التى تقدم محاكاة ساخرة للأفلام، والأفلام وشرائط الفيديو المنزلية، وأفلام التحريك السياسية. وبالإضافة إلى ذلك، فإن

توزيع وبيع أفلام وفيديو البورنوجرافيا على الإنترنت تزيد على مليار دولار في عام ٢٠٠٥، وتشكل جزءًا كبيرًا من حجم مشاركة الملفات على الإنترنت.

وبسبب الحدود التقنية لعرض موجات الإنترنت وسرعة اتصالها، بالإضافة إلى عقبات قانونية تحيط بحقوق توزيع الأفلام الهوليودية على الإنترنت، فإن الفيلم المستقل "القصير" أصبح هو الأكثر شيوعًا في توزيعه على الإنترنت، بما في ذلك مجموعة كبيرة من أفلام التحريك القصيرة. ومن أشهر المواقع لرؤية الأفلام على الإنترنت (*Atom Films.com*)، والذى أطلق الأستوديو الخاص به في يناير ٢٠٠٦، لتمويل المنتجين المستقلين الذين يسعون إلى صنع أفلام قصيرة خاصة بالتوزيع على موجة الإنترنت العريضة. وفى عام ٢٠٠٥ قام موقع (*ifilm.com*)، أشهر منافسى (*atom films.com*)، بعرض الأفلام على الإنترنت، بالإضافة إلى التوسع في طرق التوزيع لتقديم "الفيديو عند الطلب" (*VOD*) إلى الهواتف النقالة المتطورة وأجهزة (*PDA*) الرقمية الشخصية.

وفى عام ٢٠٠١ قامت شركة (*BMW*) بالعرض الأول للسلسلة الدعائية الخاصة بها، والمكونة من ثمانية أجزاء، على الإنترنت، وهى أفلام أكشن قصيرة تحمل اسم "الوارث"، من إخراج بعض مخرجى السينما العالميين مثل ديفيد فينشر، جون فرانكينهايمر، آنج لى، جاى ريتشى، كار واى وونج، أليخاندرو جونزاليز إينياريتو، وجون ووه، وممثلين مثل

كليف أوين، ستيلان سكارسجارد، مادونـــا، فوريـــست ويتيكـــر، وجـــارى أولدمان. وكانت الشركة تتفاخر على موقعها بأن أفلامها شوهدت مائة مليون مرة قبل حذفها من الموقع فى عام ٢٠٠٥، رغم أن الأفلام كانت قد وزعت على الدى فى دى فى عام ٢٠٠٣.

ورغم التغلب على العقبات التقنية لعرض الموجـــة وجـــودة وحجـــم الفيديو، فلا تزال هناك عقبات تعقد التوزيع على الإنترنـــت، مثـــل حقـــوق الإنترنت، وحقوق التوزيع، و"توافذ" زمن العرض على الإنترنت، والتى تأتى بعد العرض فى دور العرض، والدى فـــى دى والفيـــديو، والـــدفع مقابـــل المشاهدة، وقنوات الكيبل الرئيسية، والشبكات التليفزيونيـــة. وعلـــى ســـبيل المثال، فـــإن أصـــحاب الحقـــوق الرئيـــسيين (أى الـــشركات الهوليوديـــة واندماجاتها)، قد منعوا شركات مثل نيتفليكس من التحول بطـــرق التوزيـــع والإيجار على الإنترنت إلى العرض المباشر والتحميل من الإنترنت، رغـــم أن تأجير الدى فى دى على الإنترنت لا يزال أحد موارد الربح الأكبر، ففى عـــام ٢٠٠٥ بلـــغ عـــدد المشتركين ٤,٢ ملايين، واقتربت المبيعات مـــن مليار دولار.

لقد تزايد طلب الزبائن، وأصبحت عائدات شـــباك التـــذاكر للأفـــلام الهوليودية تمثل ١٥ فى المائة فقط من إجمالى العائدات فى كل أنحاء العالم، وأصبحت أقسام العرض المنزلى لأفلام الشركات الست الكبرى تمثل ثلثـــى الإيرادات، واستجابة لذلك بدأت الشركات الكبرى فى البحث عـــن إمكانـــات العرض على الإنترنت، وذلك بتقديم الأفلام الروائية الطويلة المتاحة بالفعـــل على أقراص الدى فـــى دى أو للتحميـــل القـــانونى، علـــى مواقـــع مثـــل

movielink.com (وهو مشروع مشترك بين إم جى إم، باراماونت، سونى، يونيفرسال، وإخوان وارنر)، ومثل *cinemanow.com* (الذى يتمول جزئيًا من شركة ليونز جيت وأنظمة سيسكو). وفى ديسمبر ٢٠٠٥، بدأت شركة "أبيل" فى توزيع أفلام تحريك قصيرة من بيكسار (التى يشارك فى ملكيتها ستيف جوبز رئيس مجلس إدارة أبيل)، وبرامج ديزنى وتليفزيون إيه بى سى، ومقطوعات الفيديو الموسيقى، وذلك من خلال خدمة التحميل الشهيرة الخاصة بها بتقنية "آى تيونز". ورغم أن مكتبة أبيل لا تتضمن أفلامًا طويلة، فإن شراء ديزنى لشركة بيكسار فى عام ٢٠٠٦ قد يسهل توزيع أفلام ديزنى الروائية الطويلة من خلال خدمة أبيل.

وبنهاية صيف عام ٢٠٠٥، كان محللو إحصائيات الصناعة، ومنافذ أخبار سينما التيار الرئيسى، يعلنون عن "وفاة دار العرض السينمائى"، حيث إن رجال الصناعة وشركات السينما المستقلة قد بدأوا تحدى منافذ العرض التقليدية. إن المخرج والمنتج ستيفن سوديربيرج (صانع أفلام "جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو" – ١٩٨٩ – "ترافيك" – ٢٠٠٠ – "إيرين بروكوفيتش" – ٢٠٠٠ – "عصابة أوشن الأحد عشر" – ٢٠٠١)، دخل فى اتفاق مع شركة "٢٩٢٩ إنترتينمنت"، وأفلام إتش دى نيت، ولاندمارك، لإنتاج وإخراج ستة أفلام تعرض فى وقت واحد فى دور العرض، وأقراص دى فى دى فيديو منزلية، والكيبل والقنوات الفضائية، وكان أول الأفلام هو "فقاعة ٢٩٢٩"، ووافقت شركة إنترتينمنت على المشاركة فى واحد فى المائة فى أرباح الدى فى دى مع أصحاب دور العرض التى تعرض الفيلم. وهناك نموذج جديد آخر للتوزيع للعروض المختلفة فى وقت واحد، تم الإعلان عنه

فى يوليو ٢٠٠٥ على موقع ***clickstarinc.com*** ، وهو مشروع بين شركة إنتيل، وشركة ريفيليشان، واشترك فى تأسيسه الممثل مورجان فريمان. وسوف يتيح الموقع التحميل القانونى للأفلام الروائية الطويلة الأصلية قبل عرضها على الدى فى دى، وهى لا تزال تعرض للمرة الأولى فى دور العرض. وقد تعطى نجومية فريمان الكبيرة فرصة لاتساع مشاهدته على الإنترنت، ثم توزيعه على الوسائط الأخرى مثل تليفزيون الكيبل.

ولا يزال الوقت مبكرًا لكى نرى إذا ما كانت الشركات الكبرى سوف ترحب بهذه الطرق الجديدة فى العرض والتوزيع. ويوحى التاريخ بأن شركات التيار الرئيسى سوف تقاوم هذا النموذج، حيث إنه سوف يغير من نظام صنع الأرباح. وحتى لو كان نظام الفيديو عند الطلب سوف يصبح مستخدمًا على نطاق واسع، مثلما حدث مع التليفزيون فى الخمسينيات والستينيات، فإن التوقعات حول الموت الوشيك لدور العرض قد تكون مبالغًا فيها أو يساء توجيهها. إن للسينما وصناعات الترفيه تاريخًا طويلاً فى التلاؤم مع النماذج الجديدة فى الإنتاج والتوزيع والعرض، بالإضافة إلى شراء الشركات المستقلة التى تطرح تهديدًا كبيرًا، مثل شراء العديد من الشركات المستقلة السابقة بواسطة الشركات الهوليودية الكبرى. وعلاوة على ذلك، فإن الشركات ذاتها التى تملك منافذ الإنتاج والتوزيع والعرض السينمائية الكبرى متكاملة أفقيًا ورأسيًا، وبذلك فإن لها احتكارات فعلية فى العديد من قطاعات الوسائط الأخرى التى سوف تقوم بتوزيع هذه الأفلام فى المستقبل، بما فى ذلك التليفزيون، والكيبل، والإنترنت.

انظر أيضاً:

"التوزيع"، "هواة وعشاق السينما"، "السينما المستقلة"، "الدعاية والترويج"، "التكنولوجيا"، "ألعاب الفيديو".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Castonguay, James. "The Political Economy of the 'Indie Blockbuster': Intermediality, Fandom, and *The Blair Witch Project*." In *Nothing That Is: Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*, edited by Sarah L. Higley and Jeffrey A. Weinstock, 65–85. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.

CNET News. http://news.cnet.com

Finn, A., Simpson, N., McFadyen, S., and C. Hoskins. "Marketing Movies on the Internet: How Does Canada Compare to the U.S.?" *Canadian Journal of Communication* [Online], 25(3). http://www.cjc-online.ca (March 28, 2006).

Gauntlett, David. "The Web Goes to the Pictures." In *Web.Studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age*, edited by David Gauntlett, 81–87. Cambridge, UK and New York: Oxford University Press, 2000.

Hofacker, Charles F. *Internet Marketing*, 3rd ed. New York: Wiley, 2001.

Roberts, Graham. "Movie-making in the New Media Age." In *Web.Studies*, 2nd ed., edited by David Gauntlett and Ross Horsley, 103–113. New York and London: Arnold, 2004.

Variety. http://www.variety.com

Wired News. http://www.wired.com

James Castonguay

إيـــران

Iran

معظم المخرجين الإيرانيين والأفلام الإيرانية المعروفة فـــى الغــرب تعود إلى إيران ما بعد الثورة، وهناك القليل المعروف عن السينما فى إيران قبل الثورة، ومع ذلك فإن السينما الإيرانية فى الحقيقة غزيرة الإنتاج لأفــلام متقنة. ورغم أن العديد من السينمائيين تركوا إيران بعد الثورة، فلا يزالــون مع ذلك يصنعون أفلامهم حول أهل وثقافة وأرض إيران.

السنوات المبكرة

أدخل مظفر الدين شاه الرسوم المتحركة إلى إيران فى عـــام ١٩٠٠، وعبر العقود القليلة الأولى من القرن العشرين كانت قد تأسست أعــداد مــن دور العرض فى المدن الكبرى فى إيران، لكن الذهاب إليها كان نوعًا مــن التسلية للطبقة العليا فقط، وأحد أسباب ذلك أن العديد من الأفلام التى صنعت خلال تلك الفترة كانت بأوامر من الشاه لتسجيل أحداث العائلة الملكية. وحيث إنه لم تكن تصنع أفلام أخرى، كانت دور العرض فى حاجة إلى شىء لكــى تعرضه، لذلك تم استيراد العديد من الأفلام الأجنبية المصحوبة بترجمة على الشريط باللغة الفارسية. وكان الفيلم الروائى الطويل الإيرانى الأول صامتًا،

وهو "آبى ورابى" (١٩٣٠) من إخراج أفانيس أوهانيان، أما الفيلم الناطق الإيرانى الأول فهو "الفتاة المفقودة" (١٩٣٢) من إخراج أردشير إيرانى، وقد تم صنعه فى مومباى، وقد شجع عرضه ونجاحه فى شباك التذاكر إنتاج أفلام أخرى.

وفى الأربعينيات، تأسست أستوديوهات سينمائية فى إيران، منها أستوديو "بارس فيلم" لإسماعيل كوشان، الذى أخرج فيما بعد عدة أفلام ناطقة مصنوعة فى إيران، مثل "عاصفة الحياة" (١٩٤٨)، و"سجين الأمير" (١٩٤٩). وخلال الحرب العالمية الثانية تم تطبيق رقابة صارمة على الفنون (بما فى ذلك السينما)، وكانت معظم أفلام هذه الفترة تعتمد على الفولكلور التقليدى الإيرانى والأدب الملحمى، رغم أن قليلاً من الأفلام الغربية استطاعت الدخول إلى إيران وتم عرضها. وشهدت الخمسينيات، ازدهار الأستوديوهات، لكن مع الاهتمام بالربح، وكان السينمائيون يصنعون أفلامًا رخيصة بقيم إنتاجية منخفضة. وفى تلك الفترة أصبحت السينما أكثر قبولاً فى المجتمع الإيرانى، وفى تحول ملحوظ خلال الأربعينيات كانت الأفلام تصور مجتمعًا تأثر كثيرًا بالثقافة الغربية وفقد القيم الإيرانية التقليدية. وبدأت إيران فى صنع الأفلام الكوميدية، والميلودرامية، والأكشن، مثل "الصعلوك" (١٩٥٢) لمهدى رايس فيروز.

وفى الستينيات، تولت الدولة السيطرة على مجمل صناعة السينما، ولم تكن الأفلام الإيرانية تجتذب الجمهور كما كانت تفعل الأفلام الغربية. وفى عام ١٩٦٩، ظهر فيلمان كانا بداية لما يعرف اليوم باسم "الموجة الإيرانية

الجديدة"، هما "قيصر" لمسعود كيماى (ولد عام ١٩٤١)، و"البقرة" لـداريوس مهرجوى (ولد عام ١٩٣٩). وكانت أفلام الموجة الجديدة جماهيرية، وتركت أثرها على العديد من الأفلام حتى الثورة الإيرانية فى عـام ١٩٧٨، لكـن معظم الأفلام الإيرانية كانت تتوجه أساسًا إلى الجمهور المحلى.

ما بعد الثورة

كان للثورة (١٩٧٨-١٩٧٩) أثر عميق على الفنون الإيرانيـة. لقـد اعتبرت الأفلام منتجات للغرب، وبالتالى تم منعها، كما أحرق العديد من دور السينما. وشيئًا فشيئًا، فى بداية الثمانينات، بدأ الإنتاج السينمائى مرة أخرى، لكن كانت هناك رقابة ثقيلة مفروضة على كل من الإنتاج والعرض. وهاجر العديد من السينمائيين إلى المنفى، لكنهم استمروا فى صنع الأفلام للإيرانيين فى الشتات. أما فى إيران فقد كانت الضرورات الرقابيـة تابعـة للتعـاليم الإسلامية، التى تحظر ظهور المرأة على الشاشة أو حتـى وجودهـا وراء الكاميرا. لقد كان الحب تيمة أساسية فى السينما الإيرانية قبل الثورة (كـأثر واضح للشعر الفارسى)، لكن لم يعد مسموحًا تصويره فى الأفلام بعد صدور التعليمات الإسلامية للسينمائيين فى عام ١٩٨٣. وفيما بعد، عندما استرخت قبضة هذه القيود قليلاً، وتم السماح بعودة ظهور المرأة على الشاشة فى عام ١٩٨٧، كانت لا تزال هناك رقابة صارمة، وعلى سبيل المثال فإنه لم يكـن مسموحًا لممثل وممثلة أن يلمس أحدهما الآخر إلا إذا كانا أقارب فى الحيـاة الحقيقية. وخلال تلك المرأة، بدأت السينمائيات فى الظهور، مثـل راكـشان بانى اعتماد (ولدت عام ١٩٥٤)، مخرجة فيلم "بعيدًا عن الحدود" (١٩٨٧)،

وبوران ديركشانده (ولدت عام ١٩٥١) مخرجة "طائر السعادة الصغير" (١٩٨٨). وفى عام ١٩٨٧ تأسست "مؤسسة فارابى السينمائية" لضمان أن الأفلام التى يتم إنتاجها ذات جودة عالية، وليست مدفوعة فقط بدافع البحث عن الربح.

وكانت نهاية الحرب الإيرانية العراقية فى عام ١٩٨٨، ووفاة آية الله الخمينى فى عام ١٩٨٩، بداية للتغير فى إيران، كما أن انتخاب محمد خاتمى فى عام ١٩٩٧ أعطى السينمائيين حرية أكبر قليلاً، فقد كان خاتمى داعمًا للموجة الجديدة الإيرانية، وأعمال العديد من المخرجين الإيرانيين. وبدأ مزيد من الجمهور العالمى فى مشاهدة الأفلام الإيرانية، التى فازت بجوائز محترمة فى المهرجانات السينمائية. فقد فاز فيلم "البالون الأبيض" (١٩٩٥) لجعفر باناهى بجائزة الكاميرا الذهبية فى مهرجان كان، وفى عام ١٩٩٧ فاز عباس كياروستامى (ولد عام ١٩٤٠) عن فيلمه "طعم الكرز" بالسعفة الذهبية. وظهر العديد من النساء من الظل، وبدأن فى تأسيس أنفسهن مرة أخرى فى صناعة السينما، مثل تاهمينى ميلانى وديركشانده.

وكانت معظم أفلام تلك الفترة تتلقى دعمًا من الحكومة، رغم أنه قد يتم حظر عرضها فى إيران بعد صناعتها. وبالنسبة للأسلوب ومادة الموضوع، تأثر العديد من المخرجين بالسينما الأوروبية وحركاتها، خاصة الواقعية الجديدة الإيطالية. ويتضح ذلك فى فيلم "المفتاح" (١٩٨٧) لإبراهيم فوروزيش، و"البالون الأبيض". واستمرت الأفلام الاجتماعية – التى بدأت مع الموجة الجديدة – خلال فترة ما بعد الثورة، وكان العديد من الأفلام التى لم يتم منعها تدور حول قصص الثورة فى هيئة قصص مغامرات، مثل

فيلم "لحظة براءة" (١٩٩٦). وتعتمد هذه القصص على شخصيات محلية، تعانى من ظروف ليست من صنعها، وهى أفلام تعبر الخط الفاصل بين السينما التسجيلية والروائية. وبسبب قيود الميزانية، كان معظم هذه الأفلام يتم تصويرها فى الأماكن الطبيعية.

كان العديد من السينمائيين معارضين للشاه خلال الثورة الإيرانية، وكانوا يعتقدون أن الانقلاب على حكومة الشاه سوف يمنحهم الحرية التى يريدونها فى صنع أفلامهم، بدون التقيد بالربح، لكن الحكومة الدينية الجديدة استولت على المعدات، والفيلم الخام، والمصادر السينمائية، لكى تحكم قبضتها على التصوير السينمائى للمجتمع الإيرانى. وكان من الضرورى التصديق على ملخص كل فيلم، والسيناريو، وفريق الممثلين والفنيين، والفيلم بعد الانتهاء منه، بواسطة هيئة الرقابة لكى يتم صنع الفيلم وعرضه فى إيران. ورغم أن الحكومة الإسلامية بدأت عملية أسلمة الفنون فى عام ١٩٧٩، فقد نجح السينمائيون والفنانون الآخرون فى تحرير أنفسهم من قيود الأيديولوجيا الرسمية، وكانت إحدى طرق ذلك الخروج من إيران وصنع أفلام فى المنافى والشتات، وقام آخرون بصنع أفلام تعتمد على قصص الأطفال والمغامرات مع ظلال قوية لمبادئ الليبرالية والبطولة. وكان هناك نقص فى عدد دور العرض بسبب حرق السينمات خلال الثورة، بينما كان المتبقى منها فى حالة بالغة السوء. ومع حكومة مدنية، وفى ظل مقاطعة لإيران بقيادة الولايات المتحدة، لم يكن تجديد دور العرض وإعادة بنائها من أولويات الحكومة. ومع ذلك فقد تم ذلك بمرور الزمن، وهناك الآن العديد من دور العرض فى المدن الكبرى والصغرى فى إيران، ولكن لا تزال المناطق الريفية محرومة منها.

ومن بين أهم مخرجى الموجة الجديدة محسن مخمالباف (ولد عام ١٩٥٧)، والذى برز فى الثمانينيات مع أفلام مثل "البائع المتجول" (١٩٨٧) و"زواج المباركين" (١٩٨٩)، والذى تم حظر عرض العديد من أفلامه فى إيران، مثل "جابيه" (١٩٩٦) بسبب أنه يعبر عن التمرد، لكن أفلامه عرضت عالميًا وسط احتفاء كبير بها. وقام مخمالباف بتأسيس شركة إنتاج تسمح له بالإنتاج المشترك مع فرنسا، وفى هذه الشركة أنتج أول أفلام ابنته المخرجة سميرة مخمالباف (ولدت عام ١٩٨٠) "التفاحة" (١٩٩٨). ومن أكثر أفلامه جماهيرية فيلم "قندهار" (٢٠٠١)، والذى يحكى قصة نَفَس، الصحفية الأفغانية المنفية إلى كندا، وتعود إلى أفغانستان لتعثر على أختها التى تتعذب تحت وطأة حكم طالبان. وهذا الفيلم مثل معظم أفلامه، يمزج بين التسجيلى والروائى، ويستخدم الكاميرا المحمولة على اليد، والتقنيات الأخرى المرتبطة بالسينما التسجيلية لكى يعطى قوة وجدانية أكبر. أما عباس كياروستامى، مخرج "طعم الكرز" (١٩٩٧)، فهو واحد من أشهر المخرجين الإيرانيين عالميًا، رغم أنه غير مشهور فى إيران. ومثل العديد من المخرجين الإيرانيين الآخرين، يمزج كياروستامى التسجيلى والروائى، كما يستخدم فى أفلامه ممثلين محترفين وغير محترفين. وهو مع مخمالباف من مؤسسى حركة الموجة الجديدة قبل الثورة. وكياروستامى لا يخرج فقط، لكنه كتب سيناريوهات بعض أفلامه وقام بمونتاجها. وأفلامه تجمع بين التصوير التشكيلى، والشعر، والفلسفة، لذلك فإنها تقارن بأعمال عظيمة لمخرجين مثل أكيرا كيروساوا وساتياجيت راى.

انظر أيضًا:

"السينما العربية"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Dabashi, Hamid. *Close Up: Iranian Cinema Past, Present, and Future.* London and New York: Verso Books, 2001.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts.* 2nd ed. London and New York: Routledge, 2001.

Issari, Mohammed Ali. *Cinema in Iran, 1900–1979.* Lanham, MD: Scarecrow Press, 1989.

Naficy, Hamid. "Iranian Cinema." In *The Oxford History of World Cinema*, edited by Geoffrey Nowell-Smith, 672–678. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

———. "Islamizing Cinema in Iran." In *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, edited by Samih K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi, 173–208. Routledge: London, 1992.

Mita Lad

عباس كياروستامى

ولد فى طهران، إيران، فى ٢٢ يونيو ١٩٤٠

ربما كان عباس كياروستامى أشهر مخرج إيرانى، بالإضافة إلى كونه شاعرًا ومصورًا فوتوغرافيا. بعد دراسته للتصوير التشكيلى فى جامعة طهران، بدأ فى تصميم الملصقات ورسم كتب الأطفال، وتأسيس قسم السينما فى "مؤسسة التنمية الفكرية للأطفال والشباب" (المعروف أيضًا باسم "كانون")، حيث صنع أفلامًا تعليمية للأطفال، وأخرج إعلانات، وتلك المرحلة هى التى كونت معالجته الجمالية للسينما.

كان أول أفلامه الروائية الطويلة "الخبز والحارة" (١٩٧٠). ورغم أنه صنع عدة أفلام فازت بجوائز قبل الثورة الإيرانية فى عامى ١٩٧٨ و١٩٧٩، فإن أعماله جذبت الاهتمام فى الغرب قبل الثورة، حيث اكتسبت إعجاب النقاد والمخرجين المشهورين مثل مارتين سكورسيزى وجان لوك جودار. وفى عام ١٩٩٧ تقاسم فيلمه "طعم الكرز" جائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان.

ومعظم أعمال كياروستامى مستلهمة من تجاربه المباشرة، وهو يستخدم دائمًا ممثلين غير محترفين، كما أنه يعبر الخط الفاصل بين التسجيلى والروائى فى أفلامه، وهو يرفض الفصل الكامل بينهما. وفى أول أفلامه من ثلاثية "كوكر" الشهيرة "أين منزل صديقى؟" (١٩٨٧)، يركز كياروستامى على صبى صغير يحاول أن يعيد كراسة صديق قبل أن يكتشف المدرس

ضياعها. أما الفيلم الثانى "الحياة، ولا شيء أكثر" (١٩٩١)، فيصور مخرج الفيلم الأول وابنه يعودان إلى المدينة التى تم صنع الفيلم الأول بها، بحثًا عن ممثليه لكنهما لا يعثران عليهم أبدًا. والفيلم الثالث هو "خلال أشجار الزيتون" (١٩٩٤)، وهو آخر أفلام الثلاثية، ويدور حول طاقم سينمائى يصنعون مشهدًا مهمًا من الفيلم الثانى "الحياة، ولا شيء آخر"، والأفلام الثلاثة جميعًا تعتمد على أحداث الحياة الحقيقية، لكنها متخيلة، وتم صنعها بدون سيناريو وبطاقم صغير.

تبتعد أفلام كياروستامى عن السرد التقليدى، وهى تشير إلى ذاتها، وفى الغالب لا تستخدم الترتيب الزمنى العادى. ويدور فيلم "الريح سوف تحملنا" (١٩٩٩) حول مخرج يدفع بنفسه إلى مدينة صغيرة، بهدف تصوير طقس فولكلورى سوف يحدث مع الموت الوشيك لامرأة عجوز، لكن الفيلم يركز على قضية الموت، وعلى علاقة المخرج بالمادة التى يأمل فى تصويرها. إن كياروستامى يستخدم صورة بسيطة للحياة اليومية، مع التركيز على المناظر الطبيعية الإيرانية، وهو يجيد استخدام الصورة البصرية للإيحاء بأفكار فلسفية مجردة، وبصراعات الروح الداخلية لشخصياته.

مشاهدات مقترحة:

"الخبز والحارة" (١٩٧٠)، "أين منزل صديقى" (١٩٨٧)، "الحيـــاة ولا شيء أكثر" (١٩٩١)، "خلال أشجار الزيتـــون" (١٩٩٤)، "طعـــم الكــــرز" (١٩٩٧)، "عشرة" (٢٠٠٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cheshire, Godfrey. "How to Read Kiarostami." *Cineaste* 25, no. 4 (2000): 8–15.

Elena, Alberto. *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi Books, 2005.

Saeed-Vafa, Mehrnaz, and Jonathan Rosenbaum. *Abbas Kiarostami*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.

Tasker, Yvonne, ed. *Fifty Contemporary Filmmakers*. London and New York: Routledge, 2002.

Mita Lad

أيرلنـــدا

Ireland

ظهرت صناعة السينما المحلية فى أيرلندا على نحو متقطــع خـــلال سبعينيات القرن العشرين، لكنها لم تتماسك إلا بعد عقدين من الزمن، عندما تم تطبيق الإجراءات الحكومية فى دعم الإنتاج فى خطـــة طويلـــة المـــدى. والسينمائيون الأيرلنديون يصنعون حوالى عشرة أفلام روائية طويلـــة كـــل عام، بالإضافة إلى عشرات الأفلام القصيرة وتشبه السينما الأيرلندية فى هذا المجال معظم الصناعات الـــسينمائية الـــصغيرة والمتوســـطة فـــى البلـــدان الأوروبية، حيث الإنتاج محصلة لبناء معقد من مبادرات التمويـــل القوميـــة والخارجية (خاصة الأوروبية). ومثل العديد من صناعات السينما الأوروبية الأخرى، فإن دعم الدولة للإنتاج السينمائى فى أيرلندا يهدف إلـــى تـــشجيع صناعة السينما المحلية، وتطوير ثقافة سينمائية جماعية فى بلد حيث تحتـــل أفلام هوليود معظم شاشات السينما.

ولا يجب أن تخفى حقيقة أن صناعة السينما ظاهرة حديثة نـــسبيًا أن أيرلندا والأيرلنديين قد حافظوا على وجود كبيـــر فـــى الـــسينما الأمريكيـــة والأوروبية منذ بدأهما، والذى تجلـــى فـــى شخـــصيات (خاصـــة ممثلـــين ومخرجين)، ولكن أيضًا – وهذا هو الأهم – فيما يتعلق بالتيمـــة والمكـــان والحبكة والشهرة الكبيرة نسبيًا للتيمات وأنماط الشخصيات الأيرلنديـــة فـــى

السينما الأمريكية والبريطانية قد أكدت على أن تجسيد أيرلندا والأيرلنديين على الشاشة كان من بين الاهتمامات الكبرى للدراسات السينمائية فى أيرلندا، ومن بينها اتجاهان محددان، فمن ناحية فإن هناك نزعة لتجسيد أيرلندا على أنها ريفية ورومانسية بتأكيد كبير على المناظر الجميلة للطبيعة والبحر، وقد كان ذلك هو الاتجاه الأكثر استمرارًا، والذى عاد المرة بعد الأخرى عبر الزمن، وفيلم جون فورد من نمط الكوميديا الرومانسية "الرجل الهادئ" (١٩٥٢) هو أشهر مثال على هذه النزعة. إن إضفاء النزعة الرومانسية على أيرلندا والطبيعة الأيرلندية متأصلة فى الثقافات السينمائية لكل من بريطانيا وأمريكا. وتظهر مرارًا وتكرارًا فى صناعة السينما الخاصة بهما، مثل الفيلم البريطانى "إيقاظ نيد ديفاين" (١٩٩٩)، أو الفيلم الأمريكى "صانع الثقاب" (١٩٩٧). وحتى الفيلم التسجيلى المهم تاريخيًا "رجل من آران" (١٩٣٤) من إخراج روبرت فلاهرتى، الذى تم استقباله فى البداية على أنه تسجيل واقعى لمصاعب الحياة الريفية الأيرلندية، فإنه اتضح فيما بعد للمشاهدين أنه يبالغ فى النزعة البطولية والرومانسية.

أما العلاقات السياسية التى تتسم بالنزاعات فى أيرلندا مع بريطانيا فقد أتاحت النظرة السينمائية المتكررة الأخرى لأيرلندا، كأرض لعنف المدن والكراهية الطائفية، حيث تبدو النزعة إلى العنف كأنها تشكل جزءًا من الشخصية الأيرلندية، وسجنت الأيرلنديين فى دائرة عبثية بلا نهاية من القتل والانتقام. ومرة أخرى فإن جون فورد قدم واحدًا من الأمثلة المهمة المبكرة على تلك النزعة، فى رؤيته التعبيرية لمدينة دبلن التى مزقتها الصراعات، فى فيلم "المخبر" (١٩٣٥). ومن أشهر الأمثلة البريطانية على هذه الصورة

من أيرلندا فيلم كارول ريد، الذى يصور بدوره مدينة بلفاست على نحو تعبيرى أيضا فى فيلم "الرجل الغريب يخرج" (١٩٤٧). وعندما تصاعد العنف السياسى فى أيرلندا الشمالية خلال السبعينيات والثمانينيات، ظهرت هذه الصورة بانتظام أكثر، أحيانًا كمجرد أداة للحبكة فى أفلام تشويق تقليدية، مثل "ألعاب وطنية" (فيليب نويس، ١٩٩٢)، أو "تابع الشيطان" (ألان جيه باكيولا، ١٩٩٧).

وتطورت صناعة السينما المحلية ببطء، وهو ما كان يعنى أن هاتين النزعتين التقليديتين قد استمرتا بلا منازع بأشكال سينمائية، لذلك فإنهما قد زاد انتشارهما كعلامات على الهوية الأيرلندية بشكل عام. ومع ذلك، وفى القرن الواحد والعشرين، فإن هاتين الصورتين التقليديتين المتكررتين للأيرلنديين قد اعتبرتا نقطة انطلاق للسينمائيين الأيرلنديين الذين يحاولون تشكيل وصياغة هوية سينمائية أيرلندية معاصرة ومميزة.

السينما والأيرلنديون فى الشتات

كانت المعدلات الاستثنائية والعالية للهجرة من أيرلندا إلى الولايات المتحدة، خلال سنوات المجاعة الأيرلندية فى أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر، كانت هذه المعدلات تعنى أن الأيرلنديين، والأيرلنديين الأمريكيين، يشكلون نسبة مئوية كبيرة من جمهور السينما الأمريكى فى بدايات السينما، خاصة فى المدن الشرقية حيث كان الأيرلنديون يتجمعون. وخلال السنوات الأولى للسينما الصامتة كان منتجو السينما يغازلون هذا الجمهور بحكايات عاطفية ومغامرات رومانسية تدور فى مجتمعات الأيرلنديين الأمريكيين

أو فى أيرلندا. وجذبت تلك الأفلام ذات البكرتين أو الثلاث بكرات ممثلين أيرلنديين أو أيرلنديين أمريكيين، أتقنوا تجسيد أنماط الشخصيات التى حددت الصورة السينمائية للأيرلندى طوال عقود. ورغم أن العديد من هذه الأفلام مفقود الآن، فإن عناوينها لا تزال توحى بعالم الكوميديا الأيرلندية العرقية، مثل البكرة الواحدة لشركة بيوجراف التى تصور شخصية "الهوليجان" (الصعلوك) بداية من عام ١٩٠٣، وأفلام الكوميديا والدراما الأطول مثل التى صنعتها شركة كاليم بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢، ومئات الأفلام التى تحمل فى عناوينها كلمة "أيرلندا" أو "أيرلندى" فى العقد الثانى من القرن العشرين، مثل "الصبى الأيرلندى" (١٩١٠)، و"الفتى من أيرلندا القديمة" (١٩١٠)، و"الكل من أجل أيرلندا القديمة" (١٩١٥)، و"زهرة برية أيرلندية" (١٩١٥)، و"برغوث الرجل الأيرلندى" (١٩٢٠)، و"حظ الأيرلندى"، أو مثل سلسلة أفلام "عائلة كوهين وكيللى" (العشرينيات) والتى كانت تستهدف جمهورين من عرقين مختلفين فى وقت واحد. كانت هذه الأفلام تحتشد بمدمنى خمر لطاف المعشر، ومتشاجرين عدوانيين، وسياسيين فاسدين، ورجال شرطة شرفاء لكن أغبياء، وكهنة كاثوليك وراهبات ملائكيات، وأمهات تعذبن طويلاً، وفتيات شجاعات جريئات، وآنسات ساذجات. ورغم أن هذه الشخصيات النمطية قد تم تأسيسها فى الفترة المبكرة جدًا من السينما الصامتة، فإنها استمرت فى الظهور فى سينما الأنماط الفيلمية الأمريكية طوال القرن العشرين، وجسدها طيف كبير من ممثلى الشخصيات النمطية والنجوم الذين ولدوا فى أيرلندا، مثل كولين مور (١٩٠٠-١٩٨٨)، مورين أوهارا (ولدت عام ١٩٢٠)، بارى فيتزجيرالد (١٨٨٨-١٩٦١)، ولیام نيسون (ولد عام

١٩٥٢)، بيرس بروسنان (ولد عام ١٩٥٣)، وكولين فاريل (ولد عام ١٩٧٦)، أو انحدروا من أصل أيرلندى اعتمدوا عليه عند الضرورة، مثل جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦)، فيكتور ماكلاجلين (١٨٨٣-١٩٥٩)، سبنسر تريسى (١٩٠٠-١٩٦٧)، أنطونى كوين (١٩١٥-٢٠٠١)، وإيرول فلين (١٩٠٩-١٩٥٩).

كما قدم الشتات الأيرلندى بعض الرواد المؤثرين فى السينما الأمريكية. وفى سنوات تكوين هوليود - على سبيل المثال المخرج الأيرلندى المولد ريكس إنجرام (١٨٩٢-١٩٥٠) صاحب أسلوب مميز، وصنع من رودولف فالنتينو نجمًا مع فيلم "أربعة خيالة لنهاية العالم" (١٩٢١). وكان هيربرت برينون (١٨٨٠-١٩٥٨) من بين أكثر مخرجى السينما الصامتة تقديرًا من النقاد، رغم تهاوى حياته الفنية مع قدوم الصوت. أما أشهر الرواد الأوائل فقد كان من بين أبناء الجيل الثانى من الأيرلنديين الأمريكيين، وهو جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، الذى كان واحدًا من أعظم مخرجى الأنماط الفيلمية فى هوليود، وعاش أيرلنديتيه على نحو مفتوح فى الحياة وعلى الشاشة، فقد ملأ أفلامه من نمط الويسترن، وأفلامه غير الأيرلندية الأخرى، بالعديد من الشخصيات النمطية التى أسستها السينما الصامتة. وكان أكثر من أى مخرج آخر فى المساعدة على إطالة الإحساس الأمريكى الأيرلندى الرومانسى بالهوية، والذى كان تعبيره الأقصى فى "الرجل الهادئ"، الذى نجح فيه فى الاحتفاء بالشخصيات النمطية لأيرلندا والأيرلنديين، وتقويضها بشكل لطيف فى الوقت ذاته.

وكان الوجود المهم للأيرلنديين وسط الجمهور المبكر للسينما سببًا فى تطور تاريخى مهم آخر للسينما الأمريكية. ففى عام ١٩١٠ أصبحت شركة كاليم هى أول شركة أمريكية تصور فى المواقع الطبيعية خارج الولايات المتحدة، عندما صنعت "الفتى من أيرلندا القديمة" فى كيلارنى، وكان الفيلم من إنتاج وإخراج الكندى الأمريكى سيدنى أولكوت (١٨٧٣-١٩٤٩)، الذى أدرك القيمة التجارية لتقديم المواقع الأيرلندية الأصيلة إلى جمهور فى الولايات المتحدة يسيطر عليه الحنين إلى الوطن. وأعاد هذا المخرج شركة كاليم إلى أيرلندا من أجل زيارتين أخريين فى الصيف فى ١٩١١ و ١٩١٢، ليصنع عددًا من أفلام البكرة الواحدة والبكرتين التى تعتمد على الميلودراما الأيرلندية القديمة، أو تصور لحظات تاريخية من نضال أيرلندا القومى الطويل ضد بريطانيا. وهذه الأفلام الروائية التى صنعت فى أيرلندا أسست لاستخدام أيرلندا كتيمة ومكان للتصوير للمنتجين الأمريكيين والبريطانيين، بينما لم يبذل إلا القليل من الجهد لتطوير صناعة سينما محلية.

صناعة السينما المحلية والهوية القومية

كانت هناك فترة قصيرة واحدة فقط من السينما المحلية خلال فترة السينما الصامتة، عندما صنعت "شركة أيرلندا للسينما" فيلمين روائيين طويلين حصلا على التقدير، هما "نوكناجو" (١٩١٨)، و"ويللى رايلى وفتاته بون" (١٩٢٠). وفيما عدا بعض أفلام شبه الهواة، أو أفلام الحصة السريعة من نوعية حرف (ب) فى الثلاثينيات، والأفلام الحكومية الخاصة بالاستعلامات فى الخمسينيات، فإنه لم تكن هناك فى أيرلندا سينما ذات أهمية

حتى السبعينيات، وكانت الأسباب فى معظمها اقتصادية. فقد كانت أيرلندا حتى السبعينيات بلدًا فقيرًا نسبيًا يملك القليل من رأس المال المتاح للاستثمار فى الإنتاج السينمائى. ومع ذلك، كانت هناك عوامل سياسية وثقافية أيضًا. فقد كانت أيرلندا المستقلة فى عام ١٩٢٢، تقوم على النزعة الوطنية التى كانت محافظة فى سياستها، كاثوليكية فى ديانتها، وتكاد أن تكون كارهة للأجانب. ولأن المؤسسات السياسية والدينية نظرت إلى السينما بعين النفور، فقد تعرضت السينما إلى أكثر مؤسسات الرقابة صرامة فى أوروبا حتى جاءت السبعينيات الأكثر تحررًا. كما كان هناك أيضًا انحياز ثقافى ضد السينما، وهو أمر ليس غريبًا فى بلد يحتفى أكثر بالتقاليد الأدبية والمسرحية القومية.

وخلال الفترة الأولى من استقلال أيرلندا – بين العشرينيات والسبعينيات – جاءت معظم تجسيدات أيرلندا من الخارج، رغم أنه كانت هناك بعض المحاولات فى تلك الفترة لجذب الانتباه السياسى والاقتصادى لأهمية صناعة السينما. ومن أهم هذه المحاولات الفيلم من إنتاج أنصاف الهواة "الفجر" (توماس كوبر ١٩٣٨)، كذلك "ضيوف الأمة" (دينيس جونستون) الذى يعتمد على قصة قصيرة بالاسم نفسه من تأليف فرانك أوكونور، وقد ألهم الفيلم والقصة ذاتهما فيما بعد المخرج نيل جوردان (ولد فى عام ١٩٥٠) عندما صنع فيلمه بالغ التأثير "لعبة الصراخ" (١٩٩٢). وفى أيرلندا الشمالية خلال الثلاثينيات، حاول الممثل ريتشارد هيوراد أن يبدأ إنتاج الأفلام، لكنه لم يجد اهتمامًا اقتصاديًا أو سياسيًا كبيرًا، وبعد عدة أفلام كوميدية متواضعة، مثل "حظ الأيرلندى" (١٩٣٦) و"الطائر المبكر" (١٩٣٦)، توقفت السينما الروائية الطويلة الأيرلندية عن الوجود لعدة عقود.

وخلال تلك السنوات، استمرت أيرلندا فى جذب السينما الهوليودية والبريطانية، وأسست الحكومة الأيرلندية أستوديو فى بلدة براى، فى مقاطعة ويكلو، لتسهيل مهمة هذه الاستثمارات القادمة من الخارج، ولتشجيع مزيد من التصوير فى المواقع الحقيقية. وكان وجود هذه الأفلام "الخارجية" سببًا فى طموح أيرلندا ذاتها إلى شكل محلى خاص بها فى صناعة السينما، لتظهر جماعات ضغط مؤثرة فى الستينيات والسبعينيات، والتى كان يدعمها مخرجون مهمون بقوا فى أيرلندا بعد تصوير بعض أفلامهم هناك، مثل جون هيوستون الأمريكى، وجون بورمان البريطانى. وبدأت الحكومة الأيرلندية أخيرًا فى تقديم دعم حكومة شديد التواضع لصناعة السينما فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وليس من الغريب أن ذلك الجيل من السينمائيين الأيرلنديين الذين ظهروا سوف يستجيبون لسيطرة أنماط الشخصيات السينمائية التى صورتها صناعات السينما الأجنبية، وأيضًا لميراث التقاليد الوطنية الأيرلندية. وبكلمات أخرى، فإن الأفلام التى صنعوها تشكل إعادة تقييم جذرية للهوية الأيرلندية. وضمت الموجة الجديدة من هؤلاء المخرجين مجموعة من المولودين فى دبلن، مثل روبرت كوين (ولد عام ١٩٤٢)، وجو كومر فورد (ولد عام ١٩٤٩)، وبات ميرفى، وكاثال بلاك (ولد عام ١٩٥٢)، وتاديوس أوسوليفان (ولد عام ١٩٤٧)، والذين أظهروا حساسية طليعية، وكانت أفلامهم ثورية فى جمالياتها وسياساتها. أما نيل جوردان، وجيم شيريدان (ولد عام ١٩٤٩)، فقد كانا أكثر تجارية فى توجهاتهما، وسرعان ما أسسا نفسيهما كمخرجين لهما مكانة عالية. وقد فاز فيلم شيريدان "قدمى اليسرى" (١٩٨٩) بجائزتى أوسكار للتمثيل لكل من دانييل دى لويس

وبريندا فريكر، كما فاز جوردان بجائزة أفضل سيناريو عن فيلمه "لعبة الصراخ"، الذى ظل لفترة طويلة الفيلم الأيرلندى الأكثر نجاحًا فى الولايات المتحدة.

وبحلول عام ١٩٩٣، كان الاقتصاد الأيرلندى ينتعش، وأصبحت أيرلندا مجتمعًا للوفرة، مستمتعة بثمار النمو الاقتصادى الطويل. وكانت "هيئة السينما الأيرلندية" قد تأسست فى عام ١٩٨٠، وأعيد عملها مع تحسين لظروف الدعم، بتأثير من النجاح العالمى الذى حققه جوردان وشيريدان، ومع الالتزام بالتطوير الثقافى للسينما الأيرلندية، وتم تطبيق عدد من الحوافز الضريبية لتحقيق مزيد من تشجيع صناعة السينما المحلية، ولجذب تصوير الأفلام فى المواقع الطبيعية فى أيرلندا على نطاق واسع. وأدى ذلك إلى أطول فترة ممتدة من صناعة السينما التى شهدتها أيرلندا، مع ما يزيد على مائة فيلم روائى طويل أنتجت منذ عام ١٩٩٣. واستمرت أيرلندا أيضًا فى جذب الشركات العالمية لمواقعها الشهيرة، وكان ذلك فى بعض الأحيان من أجل أفلام ذات تيمة أيرلندية، مثل فيلم رون هوارد "بعيد وبعيد جدًا" (١٩٩٢)، ذى التكاليف العالية، أو الفيلم الأكثر تواضعًا من إخراج جون سايلز "سر روان إينيش" (١٩٩٤)، لكن هذه السياسة كانت فى الأغلب تجذب الإنتاج الضخم الذى يستفيد فقط من الخصومات الضريبية، ومن مواقع التصوير الأيرلندية. وعلى سبيل المثال فقد قام ستيفن سبيلبيرج بتصوير مشاهد شاطئ نورماندى الشهيرة فى فيلمه "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) على شواطئ ويكلو، وفى عام ١٩٩٥ استفاد ميل جيبسون من الحوافز الضريبية لكى ينقل إنتاج فيلمه "القلب الشجاع" من أسكتلندا إلى أيرلندا.

أثبت المخرجون الأصغر الذين ظهروا فى التسعينيات أنهم أكثر تجارية فى تعاملهم مع السينما، مقارنة مع سابقيهم من السبعينيات والثمانينيات، لذلك فإنهم صنعوا أفلامًا أكثر مرحًا وتوجهًا إلى شريحة الشباب. ومع ذلك فإن طبيعة الشخصية الأيرلندية وعددًا من التيمات الأخرى تبرز هنا، وعلى سبيل المثال، فإن هناك نسبة معقولة من الأفلام حول أيرلندا الحضرية بالمقارنة مع فترة سابقة كان الاهتمام فيها أكبر بمناظر الريف. وهناك أفلام مثل الكوميديا الجنسية المعاصرة "عن آدم" (جيرارد ستيمبريدج، ٢٠٠٠)، وكوميديا الجريمة النقدية "استراحة" (جون كراولى، ٢٠٠٣)، والنظرة المثالية لدبلن المعاصرة "ذاكرة السمكة الذهبية (إليزابيث جيل، ٢٠٠٣)، وهى تعيد النظر إلى أيرلندا الحضرية على نحو مختلف تمامًا عن المفاهيم التقليدية، وتعارض بطريقة مسلية ومثقفة فى وقت واحد المفهوم الخاص "بأيرلندا السينمائية". وبسبب ابتلاء الكنيسة الكاثوليكية فى أيرلندا بالفضائح منذ التسعينيات، فإن عددًا من الأفلام استكشفت طبيعة ماضى أيرلندا الكاثوليكى، خاصة فيما يتعلق بهيمنة الكنيسة الكاثوليكية فى أيرلندا منتصف القرن العشرين، مثل "قل وداعًا يا صغيرى" (مارجو هاركين، ١٩٩٠)، "حب منقسم" (سيدنى ماكارتنى، ١٩٩٩)، "شقيقات المجدلية" (بيتر مولان، ٢٠٠٢). كما ظهر نوع خاص من الأفلام الأيرلندية التى تتناول مرحلة وصول الإنسان إلى النضج، والتى يمكن فهم المجاز فيها على أنها تعليق على المجتمع الأيرلندى الذى يخرج من مرحلة عدم اليقين، مثل "آخر الملوك الكبار" (ديفيد كيتينج، ١٩٩٦)، "اختفاء فينبار" (سو كلايتون، ١٩٩٦). وأخيرًا فإن كلاً من المخرجين الأيرلنديين القدامى والجدد قد حاولوا أن يعيدوا النظر فى السؤال المحير حول العنف فى أيرلندا الشمالية،

واستكشاف ميراث النضال الوطنى الأيرلندى فى أفلام مثل فيلم جوردان "مايكل كولينز" (١٩٩٦)، وشيريدان "باسم الأب" (١٩٩٣) و"الملاكم" (١٩٩٧)، وديفيد جافرى "تطليق جاك" (١٩٩٨).

ومعظم هذه التيمات، وتيمات أخرى، عولجت فى أعقد فيلم ظهر فى التسعينيات، وهو "صبى الجزار" (١٩٩٧)، وهو فيلم ثرى فى خياله البصرى الذى يصيب المتفرج بالاضطراب، ويدمر الأساطير الأيرلندية التقليدية. وفى الوقت ذاته، فإن تعقيد الفيلم وإنجازه الفنى يؤكدان أن السينما الأيرلندية قد خرجت من مرحلة الظلال، واتخذت دورًا ثقافيًا مهمًا مثلها مثل التراث الأدبى والمسرحى الثرى لأيرلندا.

انظر أيضاً:

"بريطانيا العظمى"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barton, Ruth. *Jim Sheridan: Framing the Nation*. Dublin: Liffey, 2002.

Hill, John, Martin McLoone, and Paul Hainsworth, eds. *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Belfast and London: Institute of Irish Studies/British Film Institute, 1994.

MacKillop, James, ed. *Contemporary Irish Cinema: From "The Quiet Man" to "Dancing at Lughnasa."* Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1999.

McIlroy, Brian. *Shooting to Kill: Filmmaking and the "Troubles" in Northern Ireland*. London: Flicks, 1998.

McLoone, Martin. *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000.

Pettitt, Lance. *Screening Ireland: Film and Television Representation*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2000.

Rockett, Emer, and Kevin Rockett. *Neil Jordan: Exploring Boundaries*. Dublin: Liffey, 2003.

Rockett, Kevin, ed. *The Irish Filmography: Fiction Films, 1986–1996*. Dublin: Red Mountain, 1996.

Rockett, Kevin, and John Hill, eds. *National Cinema and Beyond*. Dublin: Four Courts, 2004.

Martin McLoone

إسرائيل

Israel

يمكن القول بأن جذور صناعة الأفلام فى إسرائيل يعود إلى بدايات القرن العشرين (رغم أن إعلان دول إسرائيل المغتصبة لم يحدث إلا فى عام ١٩٤٨ - المترجم)، مع توثيق الأرض بواسطة الرواد الأوائل، مثل موراى روزينبيرج "أول فيلم لفلسطين" (١٩١١)، ويعقوف بن دوف "استيقاظ أرض إسرائيل" (١٩٢٣). كانت هذه الأفلام تنتج لحساب منظمات صهيونية، لذلك كانت تعرض فى المجتمعات اليهودية فى كل أنحاء العالم، وأظهرت صورة مغرية للأرض، تؤكد على تحريرها بواسطة الحركة الصهيونية، بالبدء بصور لأطلال المواقع التاريخية اليهودية فى أرض مهجورة، وبالنهاية بصور تحتشد بالحياة لمدن جديدة فى المستوطنات اليهودية.

وشهدت صناعة الأفلام ازدهارًا أكثر فى الثلاثينيات، حيث كانت تصور يهودًا تركوا حياة الشتات بطريقتها "غير المنتجة"، إلى حياة جماعية وعمل زراعى، بما يعكس تفوق الاشتراكية الصهيونية. ومن السينمائيين المهمين فى تلك الفترة باروخ أجاداتى (١٨٩٤-١٩٧٦) وناثان أكسيلورد، واللذان كانا من المهاجرين اليهود من روسيا، وتأثرا بقوة بثورة أكتوبر فى روسيا فى عام ١٩١٧. وفيلم أجاداتى "هذه هى الأرض" (١٩٣٣) ذو بناء يتمتع بالحيوية على طريقة مشاهد مونتاج دزيجا فيرتوف وسيرجى إيزنشتين، ويقيم مقارنة بين الماضى القاحل والحاضر المحتشد بتعدد اليهود، والمصانع التى تعمل بكامل طاقتها، لينتهى إلى دعوة بترك المدن والذهاب إلى العمل الزراعى التعاونى فى الكيبوتزات. أما فيلم الرحلات الذى أخرجه

أكسيلورد "عوديد المتجول" (١٩٣٣) (أو "عوديد التائه" - المترجم)، فيؤكد على التقدم الاجتماعى والمادى الذى حققه المشروع الصهيونى فى هذه المنطقة. كما تسيطر هذه التيمة أيضًا على فيلم ألكسندر فورد (١٩٠٨-١٩٨٠) "الصابرا" (١٩٣٣)، والذى يتناول حالة قحط تشعل صراعًا متصاعدًا حول الماء بين مجتمع (كوميونة) اشتراكية يهودية، وقبيلة عربية يرأسها شيخ طاغية، ويصل الصراع إلى الحل عندما ينبثق الماء من بئر اليهود من أجل صالح الجميع، ثم فقرة نهاية على الأسلوب السوفييتى تُظهر جرارات تحرث الأرض، مع طبع مزدوج لصور جاذبية ظلية (سيلويت) للعمال الزراعيين الذين يسيرون نحو مستقبل طوباوى.

وبعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت المحرقة (الهولوكوست) تيمة رئيسية فى الصياغة السينمائية لهوية قومية، بتصوير إسرائيل على أنها المرفأ الأخير لليهود المضطهدين (وفى مرحلة لاحقة تصوير دولة إسرائيل على أنها محاصرة ومهددة بالفناء). كانت هذه الأفلام تهدف إلى تبرير الحاجة إلى دولة يهودية بعد الفظائع النازية، وكانت تهتم دائمًا بموضوع اندماج المهاجرين الجدد وتحولهم عن طريق العمل فى الأرض داخل مزرعة تعاونية. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "الأرض" (هيلمر ليرسكى، ١٩٤٦) يقدم العديد من الصور التى تستعرض أرضًا خصبة مفتوحة تحتوى الشخصيات الرئيسية وتحتضنهم، وتنشر فيهم إحساسًا بالتحرر من الماضى المرعب للجيتو ومستعمرات الموت التى لا تزال ذكراها تحوم فى أذهانهم.

السينما منذ تأسيس الدولة

تأسست دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ وسط حروب مع الدول العربية المحيطة بها، وكان لهذا التأسيس تأثيرات فى تغير اجتماعى سياسى عميق،

أساسا بسبب تضاعف عدد اليهود خلال ثلاث سنوات من الاستقلال (١٩٤٩-١٩٥١) فى أعقاب الهجرة الهائلة لليهود من البلدان الإسلامية. وحوّل ديفيد بن جوريون (١٨٨٦-١٩٧٣) دفة حزبه الاشتراكى الصهيونى إلى سياسة المركزية التى عرفت باسم "تركيز السلطة فى يد الدولة"، وهو ما سمح بتصنيع سريع للبلاد خلال مرحلة استيعاب الهجرة الهائلة. لكن هذه السياسة أدت إلى خلق علاقة بين الأصل العرقى والطبقة، بمقتضاها كان اليهود الذين وصلوا حديثًا من البلدان الإسلامية يشكلون الطبقات الدنيا. وبالتالى تحولت الأيديولوجيا المسيطرة للدولة، وتغيرت صورة "رجل الصابرا المثالى" (المولود فى إسرائيل) من كونه ثوريًا اشتراكيًا إلى يهودى ذى أعراق مختلطة، ومواطن صالح وجندى مخلص لأمة فى حالة حصار. وأصبحت "حرب الاستقلال" فى عام ١٩٤٨ هى الموضوع المحورى فى أيديولوجيا تركيز السلطة فى يد الدولة، وصنعت لنفسها صورًا عديدة فى آلة الثقافة التابعة لهذه الأيديولوجيا. إن فيلم ثورولد ديكينسون (١٩٠٣-١٩٨٤) "التل ٢٤ لا يجيب" (١٩٥٦) يصور الحرب بوصفها جزءًا من تاريخ طويل للاضطهاد اليهودى، لكنها أيضًا الوسيلة التى تحول فيها موقف الشعب اليهودى بفضل الحل العسكرى الإسرائيلى، واستقلالها القومى، ويهود الشرق والغرب الذين تشكلوا بواسطة التجارب التى عانوا منها معًا فى الحرب وفى التمازج الاجتماعى الثقافى بينهم. وفيلم "مدينة الخيمة" (ليوبولد لاهولا، ١٩٥٥) يتناول هذا التمازج على نحو مثير للاهتمام، كما أن الفيلم ينفى عن الحكومة أى خطأ تجاه المهاجرين، ويلقى باللوم على ماضى الشتات الذى سبب مصاعب الحصار والنزاعات العرقية، ويصور موظفى الحكومة على أنهم يتسمون بالنزاهة والسلطوية معًا، لكنهم يتمتعون أيضًا بالطيبة والإخلاص. ويعد الفيلم بمستقبل أفضل، باستخدام مونتاج إيقاعى متسارع للمواطنين من أعراق مختلفة وهم يمدون أياديهم فى توافق هارمونى

ليشتركوا فى مشروعات مختلفة، تم تنفيذها خلال التصنيع السريع للبلاد فى الخمسينيات، وهو موضوع سوف يعاود الظهور فى أفلام أخرى تم تمويلها غالبًا بواسطة اتحاد العمال فى إسرائيل، الهيستادروت.

وكان توسع الطبقات الوسطى فى المدن خلال بداية الستينيات، مع الهدوء الجغرافى السياسى النسبى، سببًا فى تراجع التناول البلاغى الحكومى للتعاونيات، وإبعاد المؤسسة الثقافية نفسها عن الحكومة. وعلى سبيل المثال فإن الفيلم التجريبى "ثقب فى القمر" (١٩٦٥) من إخراج يورى زوهار (ولد عام ١٩٣٥)، وكوميديا الأعراق "صلاح شباطى" (إفرايم كيشون، ١٩٦٤)، قدمت محاكاة ساخرة للاشتراكية ومركزية الدولة، بتصوير التعارض بينهما وبين الحياة اليومية التى تم تصويرها على نحو فيه مبالغة لمجتمع "حقيقى" تسود فيه النزعة التجارية. وكانت هذه النزعات الوليدة تتضمن مفاهيم الفن للفن، وبدأ الفن كصناعة يحل تدريجيًا محل الأفلام السابقة الدعائية والملتزمة سياسيًا، ووصل ذلك إلى ذروته بعد انتصار إسرائيل الخاطف فى يونيو ١٩٦٧. لقد كان لدى الإسرائيليين بعد هذه الحرب إحساس بحرية السعادة الكاذبة ونشوتها فى نزع الحصار، وذلك نتيجة لتوسع الحدود، وما تلى ذلك من تحسن اقتصادى، نتيجة تزايد المعونات الأمريكية، ورخص اليد العاملة الفلسطينية التى جاءت من المناطق المحتلة حديثًا. وازدهرت النزعة الفردية فى هذا الجو الاقتصادى والسياسى الجديد، وظهر جيل جديد من السينمائيين المتأثرين بالموجة الجديدة الفرنسية وهوليود، وبدأوا فى إنتاج أفلام تتسم بالمبالغة التى تفتقد إلى الرهافة: أفلام حربية وأفلام "البوريكا" (الكوميديات التى تركز على العلاقات متعددة الأعراق)، والأفلام الشخصية.

كانت الأفلام الحربية تحتفى بالنصر وتتجاهل الآثار الجغرافية والسياسية الناتجة عنها وما تمثله من تهديد، وتركز على الأعمال البطولية

والناجحة والشجاعة لأبطال متغطرسين، وذلك على النقيض من جندى المزارع التعاونية الذى كان يظهر فى أفلام الخمسينيات. وللمخرج يورى زوهار فيلم له اسم دال هو "كل وغد ملك" (١٩٦٨)، ويتضمن مشهد معركة طويلة بالدبابات، يظهر بسالة إنقاذ جندى جريح على يد بطل فرد تحت قصف النيران. وقامت أفلام البوريكا على نحو ماكر بتقليل التوترات الطبقية والعرقية المتصاعدة لتلك الفترة، وتحويلها إلى تنافس رأسمالى ميلودرامى على المال والنساء. ففيلم "كاتز وكاراسو" (بوعاز ديفيدسون، ١٩٧١) يدور حول تنافس بين عائلة يهودية شرقية (كاراسو) وأخرى غربية (كاتز) على عقد تأمين حكومى ضخم، وهو مثال على هذا النوع من الأفلام. أما الأفلام الشخصية فقد اختزلت العلاقات بين الأشخاص فى صراعات تنبع فى الأغلب من الرغبات الجنسية المتحققة أو المكبوتة. ورغم تناول هذه الموضوعات فى تنويعات عديدة، من خلال استخدام تقنيات الموجة الجديدة (القطع القافز، العلاقات غير المتزامنة بين الصوت والصورة)، فإن الوجودية بتعقيداتها، والسياسة، وقلب أفلام أصيلة، كل ذلك تم اختزاله فى الأغلب إلى نظرات تلصصية على أبطال مستغربين (ينزعون إلى الغرب) منفصلين عن الواقع الإسرائيلى. ومن الأمثلة المتطرفة على هذه النزعة الفيلم التجريبى "قضية امرأة" (جاك كاتمور، ١٩٦٩) الذى يقدم نظرات تلصصية على الجسد العارى لبطلته المتفردة، من خلال لقطات قريبة لأجزاء من جسدها وقطع مونتاجى قافز بينها.

بعد التحول السياسى فى عام ١٩٧٧

كانت العمليات الاجتماعية والسياسية المهددِة بالخطر، والتى بدأت فى التبلور خلال أوائل السبعينيات، قد تفجرت فى الوعى الإسرائيلى، ووجدت

تعبيرًا سينمائيًا عنها، فقط بعد التحول السياسى الذى صعد بحزب الليكود اليمينى إلى السلطة، بعد سيطرة لستين عامًا لحزب العمل والأحزاب المتحالفة معه. وحدث هذا التغير نتيجة زوال الأوهام وإدراك أن الحكومة قد فشلت فى توقع اندلاع حرب أكتوبر ١٩٧٣، وظل مستقبل الأراضى المحتلة غير مستقر، كذلك من كراهية حزب العمل التى كان يشعر بها اليهود الفقراء القادمون من بلدان إسلامية. وهز هذا التغير فيما يشبه الصدمة ذلك القطاع من السكان الذى يميل إلى حزب العمل، وهو القطاع الذى ينتمى إليه معظم المخرجين وأدى بهم إلى موقفهم السياسى الراديكالى، وكانت البؤرة الرئيسية للأفلام الروائية المنتجة فى الثمانينيات هى نقد الاحتلال الإسرائيلى للمناطق الآهلة بالفلسطينيين فى الضفة الغربية وقطاع غزة، بعد تركز المستوطنات اليهودية فى هذه المناطق، وغزو إسرائيل للبنان فى عام ١٩٨٢. ومع ذلك فإن هذا النقد كان محصورًا فى كراهية أخلاق ميلودرامية ضيقة، بما يعكس الشلل العام لليسار فى مفهومه الذى وصل إلى طريق مسدود – عن الواقع. وقدمت معظم الأفلام خطًا قصصيًا متشابهًا: عربى فلسطينى ويهودى إسرائيلى، تدفعهما فكرة غامضة عن أن التضامن بين الشعبين ممكن، ويقرران التصرف بناء على ذلك. ومع ذلك، وبصرف النظر عن الأرضية التى يقوم على أساسها هذا التضامن، وسواء كان البطلان أستاذين جامعيين كما فى "رفاق السفر" (جود نيمان، ١٩٨٤) أو ثوريين طبقيين (سجينين فى سجن واحد – المترجم) كما فى "وراء الجدران" (يورى بارباش، ١٩٨٤)، فإن اجتماعهما معًا يخلق ردود أفعال من العملاء السريين الإسرائيليين، والجنود، ورجال الشرطة، بالإضافة إلى الجماعات الإرهابية الفلسطينية، مما يقود البطلين فى كل الأحوال إلى نهاية مريرة. إن هذا الخط القصصى قد

يتكشف فى السجون، أو المصحات العقلية، أو الثكنات العسكرية التى تظهر كأماكن ضيقة خانقة، تشبه المتاهة، تحتشد بالظلال والعنف، لتصور مجتمعًا يعيش تحت تهديد دائم، أعضاؤه يشكون فى مؤامرات بعضهم ضد البعض الآخر. إن هذه الأفلام تشهد على انشقاق فى المجتمع الإسرائيلى، وحالة خوف تصيب بالشلل تولدت عن هذا الانشقاق.

وأنهى اندلاع الانتفاضة الفلسطينية الأولى فى عام ١٩٨٩ ذلك التركيز على الصراع الإسرائيلى العربى، ربما لأن السينمائيين الإسرائيليين أدركوا أن موقفهم الأخلاقى كان عقيمًا. وبدأت الأفلام الإسرائيلية المنتجة منذ التسعينيات – والتى قدمها جيل جديد من السينمائيين – فى تصوير ثقافة إسرائيلية مهمشة من خلال التجسيد الذاتى لأعراق أخرى لم تجد لنفسها صوتًا من قبل، وكان ذلك يشهد على تمزق المجتمع الإسرائيلى إلى جماعات قوة مختلفة. ففيلم "أصدقاء جانا" (١٩٩٨) من إخراج روسى المولد أريك كابلون يركز على الهجرة الروسية إلى إسرائيل خلال التسعينيات، بينما يقوم فيلم "شُشور" (١٩٩٥) – الذى كتبت له السيناريو هانا أزولاى هاسفارى اليهودية من أصل مغربى – بتكثيف عودة البطلة إلى العناصر الصوفية الغامضة للعرق اليهودى المغربى كونه رد فعل تجاه إجبارها على الدخول فى النزعة الإسرائيلية المدنية خلال الخمسينيات. أما "زفاف متأخر" (٢٠٠٣)، من إخراج المخرج المولود فى جورجيا، دوفى كوزاشفيلى، بالمضى قدمًا فى تصوير هذا التشتت فى تجسيد للعرق اليهودى الجورجى المتفرد دون أى ذكر لثقافة قومية إسرائيلية سائدة، وكان الجزء الأكبر من هذا الفيلم ناطقًا باللغة الجورجية، ومعظمه تم تصويره فى مشاهد داخلية مزينة بتفاصيل جورجية، بينما كانت اللقطات الخارجية لمواقف سيارات،

وأرصفة خالية، وسلالم عمارات غريبة على الشخصيات. إن هــذه الأفــلام الإسرائيلية المعاصرة، متعددة الثقافات، توضح التطــور الجــدلى لتجــسيد العلاقات العرقية، بدءًا من تمازج كان مرغوبًا فى الخمسينيات، لتنتهى اليوم إلى تشتت عرقى، وربما كان ذلك يوحى بتحلل الصياغة التقليديــة للــسينما الإسرائيلية، لهوية قومية بوصفها أمة محاصرة.

انظر أيضًا:

"سينما الشتات"، "السينما القومية"، السينما اليديشية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Ben-Shaul, Nitzan. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films.* Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1997.

Raz, Yosef. *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004.

Shohat, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation.* Austin: University of Texas Press, 1989.

Nitzan Ben-Shaul

إيطاليا

Italy

فى ضوء مساهمات إيطاليا التى لا تبارى فى عالم الفنون البصرية، من القرن الثانى عشر حتى الحاضر، فإن من المؤكد أنه سوف يكون غريبًا على هذه الحضارة ألا تقدم مساهمات أساسية فى تطور فن السينما من الفترة الصامتة حتى الزمن الحاضر عُرفت إيطاليا خلال فترة السينما الصامتة بالملاحم التاريخية، لكن الثقافة السينمائية لإيطاليا تم تجاهلها فعليًا خلال الفترة الفاشية، لكن قدوم الواقعية الجديدة الإيطالية فيما بعد الحرب - بعد عام ١٩٤٥ - جعل إيطاليا فى مقدمة السينما الأوروبية الحديثة. وفى الفترة التالية، تطور عدد من الفنانين الذين ارتبطوا بالواقعية الجديدة إلى "مؤلفين"، لتصنع إيطاليا أجيالاً عديدة من أفضل مخرجى فن السينما فى أوروبا. كما أسهمت إيطاليا بقدر كبير فى الأنماط الفيلمية التجارية، ويسترن الاسباجيتى، وملاحم السيف والصندل، والنمط "الأصفر" (الرعب والغموض)، وحتى أفلام آكلى لحوم البشر والموتى الأحياء عند نهاية القرن العشرين.

البدايات: الفترة الصامتة

فى ١١ نوفمبر ١٨٩٥، تقدم فيلوتيو ألبيرتينى (١٨٦٥-١٩٣٧) بحق براءة اختراع أداة مبكرة، أطلق عليها كينيتوجراف ألبيرتين، وبين عامى

١٩٠٩ و١٩١٦ كانت السينما الإيطالية الصامتة تمثل قوة كبرى فى السينما العالمية، قبل أن تفرض هوليود سيطرتها بقوة. وكان للسينما الإيطالية مراكز كبرى في تورينو، وروما، ونابولي، وميلانو. أنتج ألبيرتيني أول فيلم روائى طويل له حبكة معقدة، وهو "الاستيلاء على روما" (١٩٠٥)، والذى يعتمد على تيمة وطنية تمثلت فى التحاق روما – "المدينة الخالدة" – فى عام ١٨٧٠ بالجمهورية الإيطالية الجديدة. وفى العام التالى تأسست شركة *CINES* – وهى شركة كبرى، وسرعان ما ساعدت على اقتناص السينما الإيطالية الصامتة بحصة سوق عالمية هائلة، وذلك خلال فترة قصيرة. وبينما عكست الأفلام الإيطالية الصامتة تنويعة من الأنماط الفيلمية، بما فى ذلك الدراما التاريخية الرومانية، وأفلام المغامرات، والكوميديا، والدراما المصورة سينمائيًا، وحتى أعمال المستقبليين التجريبيين والطليعية، فلم يكن هناك شك فى أن نجاح الأفلام التاريخية التى تدور فى عالم كلاسيكى قديم كانت هى السبب فى جزء كبير من النجاح المبكر لصناعة السينما الإيطالية. كانت هناك عدة عناصر، مثل التاريخ الرومانى القديم لإيطاليا، ووفرة الأطلال الكلاسيكية والآثار العملاقة فى كل أنحاء إيطاليا، والجو اللطيف، والضوء الطبيعى لشبه الجزيرة الإيطالية، علاوة على الانخفاض النسبى لنفقات العمالة فى مشاهد آلاف الكومبارس، وشجعت هذه العوامل جميعًا التصوير فى الأماكن الطبيعية للدراما التاريخية، وفى المشاهد الداخلية ذات الديكورات الفخمة للكلاسيكية الجديدة. ومن أمثلة هذه الأعمال الملحمية المهمة "آخر أيام بومبى" (١٩٠٨) من إخراج لويجى ماجى، و"كوفاديس" (١٩١٣) من إخراج إنريكو جواتزونى، وكان أشهر هذه الملاحم السينمائية فيلم جوفانى باسترونى

(١٨٨٣-١٩٥٩) "كابيريا" (١٩١٤)، الذى تناول الحرب العالمية الثانية بين روما وقرطاجة، وكان هو الفيلم الأول الذى أدخل عــربة الكاميــرا (دوللى) إلـــى الممارسة السينمائية، وترك أثرًا فى فيلم دى دابليو جريفيث "التعصب" (١٩١٦)، كما ألهم فيما بعد العديد من الأفلام الأسطورية التى تدور فى بلاد الإغريق والرومان، والتى كانت مادة تصدير ثابتة لصناعة السينما الإيطالية فى الخمسينيات والستينيات.

وبالإضافة إلى الملاحم التاريخية، والنسخ الفيلمية من تيمات مــأخوذة من الدراما والأوبرا والتاريخ، فسرعان ما طورت السينما الإيطاليــة نظــام النجوم (ديفا)، وهو ما أدى بالطبع إلى مزيد من استخدام اللقطــات القريبــة للإيحاء بالعواطف الجياشة. وكانت هناك نماذج من "المرأة الفاتنــة القاتلــة" الإيطالية أسست لمعيار عالمى فى العواطف الميلودرامية، مثل ليدا بوريللى فى "لكن حبى لن يموت!" (١٩١٣) من إخراج ماريو كــازيرينى، وماريــا كارمى فى "تائهة فى الظــلام" (١٩١٤) مــن إخــراج نينــو مــارتوجليو، وفرانشيسكا بيرتينى فى "أسونتا سبينا" (١٩١٥) من إخراج جوستافو سيرينا. وكان البطل الذى ظل فى الذاكرة طويلاً هو عامــل رصــيف المينــاء ذو العضلات القوية، والذى يميل إلى الصمت فى "كابيريا" بارتولوميو باجــانو (١٨٧٨-١٩٤٧)، والذى كانت شخصيته التى أداها فى هذا الفيلم – ماشيست – هى التى ولدت العديد من الصور المقلدة التالية والتى كانت تغير فى العادة المكان الكلاسيكى الذى دارت فيه أحداث "كابيريا". وعلــى ســبيل المثــال، أصبح ماشيست جنديًا فى الحرب العالمية الأولى فى فيلم "ماشيست جنــدى جبال الألب" (١٩١٦)، وسائحًا معاصرًا فى "ماشيست فى إجازة" (١٩٢٠)،

ومخبرًا سريًا فى "ماشيست المخبر السرى" (١٩١٧)، وحتى زائرًا لجحيم دانتى فى "ماشيست فى الجحيم" (١٩٢٦) من إخراج جويدو برينيونى، وهو الفيلم الذى تضمن مؤثرات خاصة وصبغات لونية للشريط لتجسيد أنواع العقاب فى الجحيم.

وخلال الفترة الصامتة، جذبت السينما أيضًا الاهتمام النقدى لمثقفين إيطاليين بارزين. وقامت الحكومة المستقبلية الطليعية بتكريس بيان (مانيفيستو) مستقبلى للسينما فى عام ١٩١٦، مع دعوة هذا الشكل الفنى الجديد أن يتحرر من ربقة محاكاة الأشكال الفنية الأخرى، ويركز على مؤثراته الخاصة الجديدة والمبدعة (على العكس تمامًا مما فعلته الصناعة بالفعل، حيث إنها كانت تفضل الاقتباسات الأدبية). وتم إنتاج عدد من الأفلام المستقبلية القصيرة. وكان هناك كتّاب مشهورون، مثل جابرييلى دانونزيو (١٨٦٣-١٩٣٨)، الذى كتب العناوين الداخلية لفيلم "كابيريا"، أو الكاتب المسرحى الفائز بجائزة نوبل لويجى بيرانديللو (١٨٦٧-١٩٣٦)، الذى كتب رواية شهيرة عن عامل كاميرا سينمائية، كما عمل على تحويل عدد من مسرحياته الناجحة إلى أفلام، وساعد مثل هؤلاء الكتاب على جلب الاحترام لهذا الشكل الفنى الوليد الذى برز لتوه من أجواء عالم السيرك واستعراضات الفودفيل. وبعد الحرب العالمية الأولى، كادت المنافسة الأمريكية والأوروبية أن تدمر صناعة السينما الإيطالية تمامًا، مما جعل الإنتاج يتراجع من ٢٢٠ فيلمًا فى عام ١٩٢٠ إلى أقل من اثنى عشر فيلمًا فى عام ١٩٢٧، قبيل ظهور الأفلام الناطقة مباشرة.

سينما تحت الفاشية: حلول الصوت وزيادة الإنتاج المحلى

من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٤٣، أنتج ما يزيد على ٧٠٠ فيلم، لم يكن معظمها فاشيًا على الإطلاق، لكنها كانت أفلام تسلية فى جوهرها. وفى الحقيقة أن النظام الفاشى كان معجبًا بالنظام الهوليودى، وليس بصناعات السينما الشمولية التى كانت تحكمها أنظمة دكتاتورية فى ألمانيا وروسيا. وعندما أرادت حكومة موسولينى أن تصنع دعاية مناصرة للنظام، اعتمدت على الراديو وعلى الأفلام التسجيلية القصيرة من إعداد "لوتشى" (*LUCE*) (وحدة التعليم السينمائى، وكانت تعرض هذه الأفلام مع الأفلام الروائية الطويلة التى تهدف إلى التسلية. وحتى فى زمن الحرب، كان المعدل السنوى للأفلام الإيطالية حوالى ٧٢ فيلمًا بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٤، وهو رقم يعطى فكرة ما عن السوق المحلية الكبيرة للسينما، ودورها فى التسلية الجماهيرية. وعندما اقتربت صناعة السينما الإيطالية من الانهيار بعد الحرب العالمية الأولى، اضطرت دور عرض السينما الإيطالية (التى كانت تبلغ حوالى ثلاثة آلاف دار عرض) إلى تقديم الأفلام الأجنبية فقط، وهو موقف لم يحتمله النظام الفاشى، الذى كانت سياسته الاقتصادية الرسمية هى الاكتفاء الذاتى – بما يعنى ذلك من الحكم المطلق للفرد – فى كل الأمور الاقتصادية والثقافية. وعندما تحركت الحكومة الإيطالية لإيقاف شبه الاحتكار الهوليودى على التوزيع السينمائى فى السوق الإيطالية، انسحبت الشركات الهوليودية الأربع الكبرى (فوكس للقرن العشرين، باراماونت، إم جى إم، إخوان وارنر) من السوق الإيطالية اعتراضًا على ذلك. وحيث إن صناعة السينما الإيطالية لم تعد مضطرة لمواجهة الضغوط الاقتصادية الأمريكية، فإنها تحركت لملء فراغ الأفلام الهوليودية بأفلام منتجة قوميًا.

وخارج إيطاليا، كان هناك القليل المعروف عن السينما الإيطالية خلال الفترة الفاشية، وشجع ذلك الجهل الفكرة المغلوطة فى الخارج، حول أن السينما الإيطالية فيما بعد الحرب العالمية الثانية قد خرجت بمعجزة من بين رماد الحرب. وعندما نراجع تلك الفترة الآن، فمن الواضح أن هناك إنجازات مهمة، لقد كان موسوليني نفسه مغرمًا بالقول بأن السينما هى أقوى شكل فنى تطور خلال العصر الحديث. ولعب ابن موسوليني – فيتوريو – دورًا مهمًا كرئيس تحرير لصحيفة سينمائية مهمة هى "شينما"، كانت تضم من سوف يصبحون المخرجين اليساريين المهمين فى فترة ما بعد الحرب: لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)، ميكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، وجوزيبى دى سانتيس (١٩١٧-١٩٩٧)، وكانت صداقة فيتوريو موسوليني هى التى ساعدت روبرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) لكى يبدأ العمل فى السينما. وأسس النظام مدرسة سينما كبرى، هى "المركز التجريبى للسينما" (١٩٣٥)، كما بنى واحدًا من أعظم مجمعات الإنتاج السينمائى "شينى شيتا" (مدينة السينما) التى افتتحها موسوليني فى عام ١٩٣٧. كانت هاتان المؤسستان لا تزالان تعملان، ولديهما أرشيفات هائلة، وتقومان بوظيفة مخزن هائل لتاريخ السينما الإيطالية. كانت النشرة الرسمية للمركز هى "أبيض وأسود" (بيانكو إى نيرو)، وساعدت مع مجلة "شينما" على نشر المعلومات حول النظريات والتقنيات الأجنبية من خلال الترجمات والمقالات والمراجعات الصحفية. كما رعى النظام أيضًا نوادى سينما الجامعات التى ساعدت على خلق جيل من عشاق السينما. ومعظم المخرجين العظام، والممثلين، والفنيين، وكتاب السيناريو، لفترة الواقعية الجديدة، قد تلقوا

تدريبهم خلال الفترة الفاشية، كما أن بعضًا من نجوم ما بعد الحرب قد صنعوا أفلامهم الأولى فى خدمة نظام سوف يتبرعون فيما بعد من سياساته فى أعقاب سقوط موسولينى فى عام ١٩٤٣.

كان أول فيلم إيطالى ناطق هو "أغنية الحب" (١٩٣٠) من إخراج جينارو ريجيلى (١٨٨٦-١٩٤٩). ومع قدوم الصوت، كان أهم مخرجين هما ماريو كاميرينى (١٨٩٥-١٩٨١)، وأليساندرو بلازيتى (١٩٠٠-١٩٨٧). أكدت أفلام كاميرينى الكوميدية الأسلوبية على لعب الأدوار فى المجتمع، وتميزت بسيناريوهات ذكية مليئة بالحيوية، وجمعت لأول مرة بين فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤) كممثل، وشيرازى زافاتينى (١٩٠٢-١٩٨٩) ككاتب سيناريو فى الكوميديا الكلاسيكية "سوف أعطى مليونًا" (١٩٣٥). وقبل أن يُعرف دى سيكا بزمن طويل بأفلامه الرائعة الواقعية الجديدة التى كتب لها السيناريو زافاتينى، كان هو الممثل الأكثر جماهيرية فى إيطاليا الفاشية، ويلعب أدوارًا تشبه الأدوار الهوليودية لممثلين مثل كارى جرانت وجيمس ستيوارت. وأهم كوميديات كاميرينى هو فيلم "السيد ماكس" (١٩٣٧)، من بطولة دى سيكا، وأسس هذا الفيلم مستوى من الحرفية وبراعة الفكاهة ينافس أفضل أفلام هوليود فى تلك الفترة. أما حياة بلازيتى الفنية فتمثل معالجة مختلفة تمامًا للسينما. كان بلازيتى يهجر أحيانًا الأستوديوهات الفاخرة فى "مدينة السينما" التى كانت جوهرية فى أعمال كاميرينى، وصنع فيلمه الضخم الأهم "جيسوزا زوجة جاريبالدى" (١٩٣٤)، وهو فيلم وطنى عن جاريبالدى. وفى نسخة الفيلم غير المختصرة، يربط بلازيتى بين جماعة القمصان الحر عند جاريبالدى، وجماعة القمصان السود عند موسولينى،

واستخدم لأول مرة ممثلين غير محترفين في مواقع تصوير طبيعية، والتزم بالواقعية السينمائية، وكل تلك السمات هي التي يفترض أنها كانت أصيلة في سينما أعقاب الحرب العالمية الثانية. ويستخدم فيلم بلازيتي "الحرس القديم" (١٩٣٥) أسلوبًا تسجيليًا مشابهًا في تصوير صعود موسوليني إلى السلطة. ومع ذلك فإن بلازيتي صنع أيضًا واحدًا من أكثر أفلام تلك الفترة جمالاً وإبداعًا، وهو "التاج الحديدي" (١٩٤١)، وفيه مشاهد أسلوبية داخلية تم تصويرها داخل الأستوديو، تشهد على البراعة التقنية التي تم الوصول إليها في "مدينة السينما"، والفيلم يدعو إلى السلام العالمي في زمن كان فيه العالم كله (بما في ذلك إيطاليا) في حالة حرب، وهو ما يشهد على أن الرقابة الفاشية كان يتم تطبيقها بشكل فضفاض على السينما التجارية. وعلاوة على ذلك فإن فيلم بلازيتي "نزهة في السحب" (١٩٤٢) يستبق الأسلوب الشاعري في أفلام دي سيكا الواقعية الجديدة في أعقاب الحرب، في حبكته البسيطة وبسيناريو زافاتيني.

لقد كانت الأفلام الإيطالية التي صنعت خلال الفترة الفاشية غير "فاشية" في طابعها، رغم أنها كانت دائمًا قومية ووطنية، على نحو قريب الشبه كثيرًا من الأفلام الهوليودية. وهكذا فإن البحث عن الواقعية في السينما الإيطالية لم يبدأ في فترة ما بعد الحرب ومع الواقعية الجديدة، لكنه بدأ مع مخرجين عملوا في الثلاثينيات والأربعينيات قبل نهاية الحرب العالمية الثانية. وفي بيان نشر في عام ١٩٣٣، تحت عنوان "العين الزجاجية"، دعا الصحفي ليو لونجانيزي، المناصر لموسوليني، المخرجين الإيطاليين لأخذ الكاميرات إلى الشوارع، وصنع نسخ هوليودية عن الحياة اليومية الإيطالية،

وإلى واقعية سينمائية أصيلة في مضمونها الإيطالي. وكان هذا الاهتمام بالواقعية هو بشكل خاص هدف للمثقفين الفاشيين الإيطاليين من الجناح اليساري، الذين ارتبطوا بصحيفة فيتوريو موسوليني "شينما"، وبعد الحرب وسقوط نظام أبيه، فإن هؤلاء المثقفين أنفسهم استمروا في اهتمامات بالواقعية السينمائية، لكنهم هذه المرة لم يتخذوا رؤية فاشية، بل ماركسية. ولم يستجب فقط "مؤلفون" موهوبون مثل بلازيتي لدعوة لونجانزيني ولكن مخرجون آخرون أيضًا، وكانت الحرب سببًا في مزيد من الإلحاح على طلب رؤية واقعية للحياة الإيطالية على السليولويد. وأصبح الجمع بين الحقيقة والخيال، وبين التسجيلي والفانتازيا، هو توليفة أفلام ناجحة حول الحرب. وأسهم مخرجون مثل فرانشيسكو دي روبرتيس (١٩٠٢-١٩٥٩)، وتلميذه روسيلليني، وأوجوستو جينينا (١٨٩٢-١٩٥٧)، في البحث عن الواقعية بصنعهم أفلامًا عن الحرب. وكان فيلم جينينا "الفرقة البيضاء" (١٩٣٦) حول الاستعمار الإيطالي لليبيا، وتم تصويره في مناطق شبه صحراوية شاسعة، كما كان فيلمه "حصار ألكازار" (١٩٤٠) احتفاء بدفاع الكتائب عن قلعة ألكازار بواسطة قوات فرانكو خلال الحرب الأهلية الإسبانية، واستخدم هذا الفيلم أيضًا مواقع التصوير الطبيعية واللقطات التسجيلية.

وكانت الأفلام الحربية الواقعية عند جينينا، ودي روبرتيس، وروسيلليني، تتبنى صيغة "التسجيلي المتخيل" أو "التسجيلي الروائي"، فتجمع بين تيمة روائية عاطفية رومانسية (هي عادة علاقة حب بين جندي وسيدة)، مع تيمة تسجيلية تاريخية واقعية (نمط الفيلم الحربي، مواقع التصوير الحقيقية، التصوير الفوتوغرافي التسجيلي، بعض الممثلين غير المحترفين). وفيلم دي روبرتيس "رجال على القاع" (١٩٤١) - الذي صنعه من أجل

الأسطول الإيطالى - يستخدم أسلوبًا مونتاجيًا متأثرًا بمونتاج إيزنشتين (لقد نوقشت النظريات الروسية، وترجمت جزئيًا بواسطة الجريدة السينمائية "شينما")، كما يستخدم ممثلين غير محترفين، للرجال على متن الغواصة الإيطالية، وحقق بذلك تأثيرًا جيدًا كبيرًا. كما أن روسيلليني صنع ثلاثية من ثلاثة أفلام مناصرة للنظام يطلق عليها اليوم "ثلاثيته الفاشية"، والتى يمكن مقارنتها بنقيضتها "الثلاثية الحربية" التى صنعها فى مرحلة الواقعية الجديدة بعد الحرب مباشرة. كان أول أفلام "الثلاثية الفاشية" هو فيلم "السفينة البيضاء" (١٩٤١)، وهو حكاية درامية للحياة على مستشفى سفينة ينقذ الجنود الإيطاليين الشجعان، وقد تم تصوير الفيلم بالتعاون مع دى روبرتيس، كما اشترك فيتوريو موسولينى فى كتابة السيناريو. وبعد ذلك مباشرة جاء الفيلمان الآخران اللذان يدعمان المجهود الحربى (الجنود، البحارة، الطيارون، الذين يحاربون ويموتون، ليس بالضرورة من أجل النظام الفاشى)، وهذان الفيلمان هما: "طيار يعود" (١٩٤٢)، و"الرجل مع صليب" (١٩٤٣). وقد تم تصوير هذه الأفلام القومية الثلاثة لدعم القوات، وهى تمثل جذورًا مهمة للواقعية الجديدة الإيطالية، كما ظهر فى عام ١٩٤٣ فيلم آخر - فى العام الذى شهد سقوط نظام موسولينى، وهو فيلم "هاجس" من إخراج لوكينو فيسكونتى (أول أفلامه الروائية الطويلة)، ويعتمد على نسخة تمت قرصنتها (أى بدون دفع حقوق المؤلف - المترجم) من رواية جيمس كين "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (١٩٣٤)، وقد خلق فيسكونتى بطلاً غير معتاد، مضادًا لمفهوم البطولة، يمكن بسهولة إدراكه أنه مثلى الجنسية. وهذه الشخصية متأثرة بالروايات الأمريكية ذات الأجواء الكئيبة، وهى على النقيض من نوع الأبطال "الرجوليين" الذين كانوا يفضلهم الرقباء الفاشيون. وقد ظهرت التقاطات فيسكونتى الطويلة زمنيًا، وإيقاعاته البطيئة، مرة أخرى

فى أعماله بعد الحرب، وهى تمثل أسلوبًا متفردًا عن تقنيات المونتاج الأكثر سرعة فى أعمال روسيلليني الكلاسيكية الواقعية الجديدة.

الواقعية الجديدة لما بعد الحرب: العقد القصير

مع سقوط موسوليني ونهاية الحرب، عرف الجمهور العالمى فجأة الأفلام الإيطالية مع الأعمال العظيمة لروسيلليني، ودى سيكا، ولوكينو فيسكونتى، والتى ظهرت فى أقل من عقد بعد عام ١٩٤٥، مثل أفلام روسيلليني "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، و"بايزا" (بلديات) (١٩٤٦)، وأفلام دى سيكا "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، و"سارقو الدراجات" (١٩٤٨)، و"أومبرتو دى" (١٩٥٢)، وفيلم فيسكونتى "الأرض تهتز" (١٩٤٨). أكدت أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية على التيمات الاجتماعية (الحرب، المقاومة، الفقر، البطالة)، وبدت كما لو كانت ترفض المواضعات الدرامية والسينمائية الهوليودية التقليدية، وكانت تفضل فى الأغلب التصوير فى المناطق الطبيعية بدلاً من العمل فى الأستوديو، بالإضافة إلى الأسلوب الفوتوغرافى التسجيلى الذى كان يفضله العديد من المخرجين المنتمين للنظام السابق، وكانت هذه الأفلام تستخدم بين الحين والآخر (وإن لم يكن دائمًا) الممثلين غير المحترفين بطرق مبتكرة. وللأسف فإن مؤرخى السينما يميلون إلى التحدث عن الواقعية الجديدة كما لو كانت حركة أصيلة لها مبادئ أسلوبية وموضوعية متفق عليها. وبينما كان العنصر المشترك فى أفضل أعمال الواقعية الجديدة هو أنها تتناول المشكلات الإنسانية العالمية، والقصص المعاصرة، والشخصيات التى يمكن تصديقها والمستمدة من الحياة اليومية،

فإن أفضل أفلام الواقعية الجديدة لم تنكر مطلقًا الموضعات السينمائية إنكارًا تامًا، ولم ترفض تمامًا الشفرات الهوليودية. لم يكن أساس التغير الجوهرى فى تاريخ السينما، والذى أحدثته الواقعية الجديدة الإيطالية، اتفاقا على أسلوب واحد وموحد؛ بقدر ما كان طموحًا مشتركًا لعرض إيطاليا دون مفاهيم مسبقة، ولاستخدام لغة سينمائية أمينة وأخلاقية وإن لم تكن أقل شاعرية.

إن الأعمال العظيمة لكل من روسيلليني، ودى سيكا، وفيسكونتى، هى بلا منازع أعمال فنية كبرى تقتنص روح الثقافة الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب، وتظل إسهامات أصيلة فى اللغة السينمائية. ولكن مع استثناء "روما، مدينة مفتوحة"، لم تكن هذه الأعمال جماهيرية داخل إيطاليا، وحققت نجاحها أساسًا وسط المثقفين والنقاد الأجانب. ودى سيكا على الأخص واجه انتقادًا بأنه "يغسل غسيل إيطاليا القذر علنًا" كما كتب جوليو أندريوتى، السياسى من الحزب الديمقراطى المسيحى الذى أصبح فيما بعد أقوى رئيس وزراء إيطالى. ومن مفارقات مرحلة الواقعية الجديدة فى تاريخ السينما الإيطالية، وهى المرحلة التى لم تستمر أكثر من عقد، هى أن الناس العاديين الذين قررت هذه الأفلام أن تصورهم لم يكونوا مهتمين كثيرًا بأن يروا صورتهم على الشاشة. وفى الحقيقة أنه من بين حوالى ٨٠٠ فيلم أنتجت بين منتصف الأربعينيات ومنتصف الخمسينيات فى إيطاليا، فإنه يمكن تصنيف عدد قليل نسبيًا (حوالى عشرة فى المائة) بوصفها واقعية جديدة، وفشل معظم هذه الأفلام فى شباك التذاكر. وبعد سنوات من الديكتاتورية الفاشية، وآثار الحرب المدمرة، كان الإيطاليون أكثر اهتمامًا بالحصول على التسلية بدلاً من تذكيرهم بفقرهم.

وكان هناك عدد من الأفلام الواقعية الجديدة أقل أهمية لكنها مثيرة للاهتمام تمامًا، استطاعت تحقيق نجاح جماهيرى أكبر بإدماج الأنماط الفيلمية الهوليودية بداخل قصصها، وبذلك وسعت من حدود الواقعية السينمائية التقليدية. وتتضمن هذه المجموعة أفلام "أن تعيش فى سلام" (١٩٤٧) من إخراج لويجى زامبا (١٩٠٥-١٩٩١)، وهى رؤية كوميدية للألمان والإيطاليين وقوات الحلفاء فى الحرب، وهى تستدعى إلى الذاكرة كوميديا الموقف التليفزيونية عن الحرب العالمية الثانية "أبطال هوجان"، كذلك فيلم "بلا شفقة" (١٩٤٨) من إخراج ألبيرتو لاتوادا (١٩١٣-٢٠٠٥)، وهو فيلم نوار جرىء عن السوق السوداء، والدعارة، والعنصرية الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب، وفيلم "أرزمر" (١٩٤٩) من إخراج جوزيبى دى سانتيس، وهو فيلم ماركسى غامض عن تضامن الطبقة العاملة، وهو فيلم خلق ظاهرة "الفتاة ذات الصدر الكبير"، وقد جعل من سيلفانا مانجانو (١٩٣٠-١٩٨٩) نجمة إثارة بين عشية وضحاها، ثم فيلم "طريق الأمل" (١٩٥٠) من إخراج بيترو جيرمى (١٩١٤-١٩٧٤)، وهو فيلم عن عمال المناجم الفقراء فى صقلية، والذين يهاجرون إلى فرنسا بحثًا عن عمل. وهذه الأفلام الأربعة تعكس تحولاً من تيمات الحرب عند روسيللينى إلى الاهتمام ببناء ما بعد الحرب الذى ميز اهتمامات دى سيكا، لكنها كانت أكثر أهمية فى كونها مؤشرًا على انتقال السينما الإيطالية تدريجيًا بالقرب من التيمات الأمريكية والأنماط الفيلمية التقليدية.

"أزمة" الواقعية الجديدة وانفجار الأساليب والأنماط الفيلمية

رغم حقيقة أن المثقفين والنقاد الاجتماعيين الإيطاليين كانوا يفضلون الرسائل المتضمنة السياسية بل الثورية أحيانًا، فى الأفلام الواقعية الجديدة الكلاسيكية، فإن الجمهور كان يفضل الأفلام الهوليودية أو الإيطالية المصنوعة بروح هوليود، حتى "المؤلفون" الواقعيون الجدد لم يعودوا مرتاحين للقيود المفروضة على مادة موضوعاتهم أو أسلوبهم، والتى يفرضها النقاد ذوو التوجهات اليسارية. إن هذه المرحلة الانتقالية من التطور فى تاريخ السينما الإيطالية يطلق عليها عادة "أزمة" الواقعية الجديدة. وإذا نظرنا لتلك الفترة الآن، فإنه يمكن وصف المرحلة من منتصف الخمسينيات حتى منتصف الستينيات بدقة أكثر بوصفها تطورًا طبيعيًا للغة السينمائية الإيطالية فى اتجاه سينما تتسم بالعديد من الأساليب المختلفة، ومهتمة بالمشكلات النفسية بقدر اهتمامها بالمشكلات الاجتماعية. وكان حاسمًا فى هذا الانتقال التاريخى عدد من أفلام الخمسينيات، من إخراج روسيلليني، وميكلانجلو أنطونيونى، وفيديريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣). وفى أول فيلم روائى طويل لأنطونيونى "قصة علاقة حب" (١٩٥٠)، استعار حبكة من رواية كين "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، ومن الفيلم نوار الأمريكى، ومن فيلم فيسكونتى "وسواس"، لكن بصمته الفوتوغرافية المميزة كانت واضحة بالفعل، مثل اللقطات الطويلة، وحركة الكاميرا على القضبان وحركة البانوراما فى تتبع الممثلين، وتقنيات المونتاج الحداثية التى تعكس الإيقاعات البطيئة للحياة اليومية، والاهتمامات الفلسفية بالارتباطات الواضحة بالوجودية

الغربية. واستمر أنطونيونى فى تطوير هذا النوع من السرد إلى العقد التالى، لينتهى إلى التأكيد على الصورة أكثر من الخط القصصى السردى.

أما فيللينى فقد استمر أيضًا فى تطور فيما وراء الاهتمامات الواقعية الجديدة بالمشكلات الاجتماعية. وفيلمه "المتعطلون" (١٩٥٣) – وهو الفيلم الذى يدين له فيلم "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) لمارتين سكورسيزى باتخاذه نموذجًا – يقدم صورة لستة من المتسكعين الريفيين، وأحلام يقظتهم البائسة، ووجودهم الحقير وبدلاً من أن يتهم فيللينى شخصياته بضيق الأفق، فإنه كما فى أفلامه الأخيرة يركز على التصادم بين الوهم والواقع فى الحياة الكئيبة لشخصيات مثيرة للشفقة. وبعد ذلك مباشرة، قدم فيللينى فيلمين مهمين أسسا لشهرته العالمية كونه "مؤلفًا"، وهما "الطريق" (١٩٥٤)، و"ليالى كابيريا" (١٩٥٧)، وفاز الفيلمان بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، وفيهما يمضى فيللينى إلى ما هو أبعد من مجرد تصوير حياة ريفية، ليكشف عن بعد وجدانى جديد، تحركه رؤية شخصية شاعرية، وأسطورة "فيللينية" خاصة تهتم بالفقر الروحى، وضرورة الخلاص أو البركة، وهى مفاهيم تبدو كاثوليكية لكنها فى أعمال فيللينى تتخذ معنى متضمنًا وجوديًا دنيويًا تمامًا وإن يكن غامضًا. وكما أبدى فيللينى ملاحظة ذات مرة، فإنه يؤمن بأن قصة أحد الجيران مهمة بقدر أهمية قصة دراجة مسروقة (فى تلميح واضح لفيلم دى سيكا من الأعمال العظيمة للواقعية الجديدة)، وأصبح فيللينى هو المثال الواضح على تسامى الواقعية الجديدة بواسطة السينما الإيطالية.

ورغم أن روسيللينى كان مخرجًا واقعيًا جديدًا مرتبطًا مباشرة بالأحداث مباشرة بالأحداث المعاصرة، واستخدام التقنيات التسجيلية والممثلين

غير المحترفين، فإنه انضم بدوره إلى أنطونيونى وفيللينى فى نقل السينما الإيطالية إلى ما أطلق عليه "سينما إعادة البناء"، خاصة فى عدد من الأفلام التى صنعها مع زوجته إنجريد بيرجمان: "سترومبولى" (١٩٥٠)، "أوروبا ٥١" أو "الحب العظيم" (١٩٥٢)، و"رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣)، وفى كل هذه الأفلام المهمة – وإن لم تكن جماهيرية – يستخدم روسيللينى أحد أعظم وأشهر نجوم هوليود، فى أدوار حميمة تعارض تمامًا أي معالج تقليدية لنجمة سينما فى هوليود، وهو التكنيك الذى احتفى به معجبو روسيللينى من أبناء الموجة الجديدة"، لكن الجمهور رفضه بوصفه غير مثير للاهتمام.

انتصار سينما الفن العالمية

فى الأعوام بين منتصف الخمسينيات (عندما كان من الواضح أنه تم تجاوز "أزمة الواقعية الجديدة"، ومنتصف السبعينيات (وهى فترة اضطرابات اجتماعية وسياسية عنيفة فى إيطاليا)، حققت السينما الإيطالية مستوى من الجودة الفنية، والشهرة العالمية، والقوة الاقتصادية، التى لم تتحقق قط من قبل، ولن تتحقق أبدًا من بعد ذلك. واستمر الإنتاج السينمائى بمعدل يزيد على مائتى فيلم لعدة سنوات، بينما كانت الأزمة الممتدة فى صناعة السينما الأمريكية قد قللت من المنافسة الهوليودية داخل السوق المحلية وخارجها. واستطاعت إيطاليا أن تفخر بعدد من "مؤلفيها" المتميزين، مثل أنطونيونى، وفيللينى، وفيسكونتى، ودى سيكا، وروسيللينى، الذين كانوا يصنعون أعظم أفلامهم آنذاك، والتى لم تفتن فقط النقاد وجمهور المهرجانات، لكنها نجحت تجاريًا أيضًا. ومن أمثلة هذه الأفلام أعمال فيسكونتى "روكو وإخوته"

(١٩٦٠)، "الفهد" (١٩٦٢)، "الملاعين" (١٩٦٩)، و"الموت فى فينيسيا" (١٩٧١)، وفيللينى "الحياة اللذيذة" (١٩٥٩)، "ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، "ساتيريكون" (١٩٦٩)، "أماركورد" (١٩٧٣)، وثلاثية أنطونيونى عن الحب فى الزمن المعاصر "المغامرة" (١٩٦٠)، "الليل" (١٩٦١)، "الخسوف" (١٩٦٢)، وهى بالأبيض والأسود، ثم أفلامه الملونة المهمة "الصحراء الحمراء" (١٩٦٤) و"تكبير" (١٩٦٦)، وأعمال دى سيكا "امرأتان" (١٩٦٠)، "حدائق فينزى كونتينى" (١٩٧٠)، وهى جميعًا أعمال تظهر تحولات أسلوبية معقدة فى أفلام من صنع أربعة "مؤلفين" تطورت أصولهم فيما وراء المعالجة الواقعية الجديدة البسيطة التى كانت فى أعماله الأولى.

وقد فاز فيلما دى سيكا بجوائز أوسكار ونجحا نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وهما اقتباسان بارعان عن أعماله الأدبية كان من الممكن صنعهما فى هوليود، يصور "امرأتان" تجارب مرعبة لامرأة خلال الحرب، كما أنه فيلم يناسب نجمة ناجحة مثل صوفيا لورين (ولدت عام ١٩٣٤)، التى فازت عن الفيلم بجائزة أوسكار أفضل ممثلة. أما "حدائق فينزى كونتينى" فيقدم صورة مؤثرة للهولوكوست فى فيرارا. وابتعد كل من الفيلمين كثيرًا عن روح القصص البسيطة حول أناس "غلابة" مثل تلك الأفلام التى جعلت من دى سيكا أهم مخرج شاعرى للواقعية الجديدة. أما فيسكونتى فقد قدمت أفلامه تيمات تاريخية واسعة، بميزانسين شديد الثراء ويشبه الأوبرا، وعلى سبيل المثال فإن "الفهد" كان تفسيرًا متشائمًا لوحدة إيطاليا القومية، بينما كان "الملاعين" و"الموت فى فينيسيا" يدرسان العناصر المختلفة للشخصية القومية الألمانية، من وجهة نظر الحداثة والتحليل الأوروبى. وأفلام فيسكونتى تبدو

دائمًا كما لو كانت يمكن أن تعرض على خشبة مسرح أوبرا "لاسكالا". أما في أفلام أنطونيوني، سواء بالألوان أو الأبيض والأسود، فإن الفوتوغرافيا سوف تكون ذات وظيفة محورية أكثر من الحبكة أو الشخصية، بينما تبدو الشخصيات وهي تقع في قبضة الاغتراب والعقم في عالم صناعي حديث. وكان أنطونيوني بارعًا بشكل خاص في إقامة علاقات بين الشخصيات ومحيطها، وكان يصنع تكوينات لقطاته كما لو كان مصورًا تشكيليًا تجريديًا معاصرًا، وهو يطلب من متفرجه أن ينظر إلى الأشخاص والأشياء بقدرٍ متساوٍ من الأهمية والمغزى.

ويقدم أسلوب فيلليني الباروكي في "الحياة اللذيذة"، أو احتفاؤه بالإبداع والخلق الفني في "ثمانية ونصف"، لمسات عريضة من الفانتازيا، تغذيها تحليلات لأحلام المخرج ورغبته في إعادة خلق عالمه الفانتازي الغريب. وبالنسبة لفيلليني، فإن المخيلة الإبداعية – وليس الواقع – هي الأرض الملائمة للسينما، لأن الفانتازيا وحدها يمكن أن تكون تحت التحكم الفني الكامل للمخرج. ولأن السينما تعني التعبير – وليس نقل المعلومات – فإن جوهرها هو الصورة والضوء، وليس القص التقليدي. كما قدم فيلم "ثمانية ونصف" حقيقة مهمة عن طبيعة فن السينما ذاتها. إن بطل الفيلم المخرج جويدو، الذي يعاني من الملاحقة، يتسم بالعديد من سمات فيلليني الخاصة، والسرد الذي يستخدمه فيلليني في هذا العمل ينتقل بسرعة وعشوائية جيئة وذهابًا بين "واقع" جويدو، وفانتازياته، وفلاش باكات من ماضيه وماضي أحلامه، في خط قصصي متقطع ذي وحدة منطقية أو زمنية ضعيفة. ويرى الكثير من المخرجين أن هذا الفيلم هو أعظم الأفلام وأكثرها أصالة على

الإطلاق (وربما لا ينافسه فى ذلك إلا "المواطن كين")، وقد قلده مخرجـون عديدون مثل فرانسوا تروفو، سبايك جونز، جويل شـوماخر، وودى ألـين، مارتين سكورسيزى، بوب فوسى، بيتر جرينواى، بالإضـافة إلـى بعـض حلقات من مسلسل ديفيد تشير التليفزيونى "عائلة سوبرانو". أما "سـاتيريكون فيللينى" فيقدم نسخة مضطربة نفسيًا (تشبه الهلوسات) من الرواية الكلاسيكية التى كتبها بيترونيوس، بينما يقدم "أماركورد" صورة مليئة بالـشجن للحيـاة الريفية الإيطالية فى ظل الفاشية، ويمكن اعتبار شخصياتها الرئيسية آباء لمن ظهروا فى فيلمه "المتعطلون". وقد أكد "أماركورد" على أن الفاشية الإيطالية كانت عرضًا لإعاقة الأمة عن التطور، وتوقفها عنـد مرحلـة المراهقـة، والرغبة الإيطالية المعتادة فى إلقاء المسئولية الأخلاقية على الآخرين، وهـو موقف أيديولوجى غير معتاد من مخرج تلقى النقد طويلاً لتجاهله المشكلات الاجتماعية، وهو النقد الذى وجهه إليه النقاد اليساريون.

الموجة الثانية: جيل جديد من المؤلفين لما بعد الواقعية الجديدة

إذا كان فيسكونتى، ودى سيكا، وأنطونيونى، وفيللينى، قد سادوا السينما خلال تلك الفترة، فإن شهرتهم العالمية تزامنت مع ظهور مجموعـة بالغـة الموهبة من رجال ونساء أصغر، كانت أعمالهم متأثرة بالواقعيـة الجديـدة، لكنها متسمة بتوجه أيديولوجى أكبر. ومن أفضل الأمثلة على هذه الأعمـال "الإنجيل طبقًا لمتى" (١٩٦٤) لبييـر بـاولو بـازولينى (١٩٢٢-١٩٧٥)، "معركة الجزائر" (١٩٦٦) لجيلو بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩)، "قبل الثورة" (١٩٦٤) لبيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤٠)، "الصين قريبة" (١٩٦٧)

لماركو بيلوكيو (ولد عام ١٩٣٩)، "سلفاتورى جوليانو" (١٩٦٢) لفرانشيسكو روزى (ولد عام ١٩٢٢)، "صوت الأبواق" (١٩٦١) لإيرمانو أولمى (ولد عام ١٩٣١)، "التحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات" (١٩٦٩) لإيليو بيترى (١٩٢٩-١٩٨٢)، "الأب والسيد" (١٩٧٧) و"ليلة الشهب" (١٩٨٢) للأخرين تافيانى: باولو (ولد عام ١٩٣١)، وفيتوريو (ولد عام ١٩٢٩)، و"حارس بوابة الليل" (١٩٧٤) من إخراج ليليانا كافانى (ولدت عام ١٩٣٣)، و"سبع جميلات" (١٩٧٦) من إخراج لينا ويرتموللر (ولدت عام ١٩٢٦).

فى "صوت الأبواق" يتأمل أولمى برهافة وحدة موظف صغير يدعى دومينيكو، والفيلم يشبه كثيرًا طابع الإنسانية المسيحية التى كانت أفلام الواقعية الجديدة تؤمن بها، وفى استخدامه لممثلين غير محترفين، وتأكيده على لقطات البؤرة العميقة وقدرتها على التعبير عن المشاهد الداخلية لمكتب الموظف، وتركيزه على لحظات الأزمة فى حياة البطل حيث تكون هناك اختصارات فى الزمن الفيلمى وقفزات بينها، فإن هذا العمل البسيط يدين بالكثير لأفلام دى سيكا. أما فيلم أولمى "شجرة القباقيب" (١٩٧٨) فهو أحد الأمثلة العديدة على الأفلام الناجحة الممولة بواسطة تليفزيون الدولة (راى)، وهو التمويل الذى يزداد أهمية بالنسبة لأعمال إيطالية كبرى، أو لإنتاج مشترك مع صناعات سينما من بلدان أخرى. وهذا الفيلم يعود إلى التصوير الواقعى الجديد للحياة الريفية فى مزرعة بالقرب من بيرجاسو عند نهاية القرن التاسع عشر، ويستخدم فلاحين كممثلين غير محترفين، ينتمون إلى المنطقة التى تنطق بلهجة محلية خاصة. وقد ساعد طول الفيلم الذى يمتد ثلاث ساعات فى أن يعيد أولمى خلق الإيقاعات البطيئة فى حياة عالم ثقافة

الفلاحين قبل دخول الصناعة، تمامًا كما فعل فيسكونتي قبل ذلك في "الأرض تهتز".

وعلى النقيض من لمسة أولمي المرهفة، يمضي روزي أبعد من التصوير الواقعي الجديد لحقائق بدون تزويق أو تنميق، بطريقة "توثيقية" في صنع الأفلام. لقد كان "سلفاتوري جوليانو" أقرب إلى التحقيق منه إلى العالم الروائي، حيث يدرس الظروف التاريخية الغامضة التي أحاطت بعصابة صقلية كانت آليات عملها تعكس سياسة "الحزب الديمقراطي المسيحي" كما يراها المخرج عن قرب، بالإضافة إلى كونها عصابة مافيا. وجمع روزي بين أسلوب تسجيلي، وسلسلة من الفلاش باكات الذكية، لكي يصور دفاعًا قانونيا ضد المؤسسات السياسية الإيطالية. وكان هذا الفيلم بداية عدد كبير من الأفلام السياسية الإيطالية خلال العقدين التاليين. واستمر روزي في صنع هذه الأفلام التوثيقية ضد النظام السياسي في سلسلة من الأفلام الممتازة، مثل "لوشيانو المحظوظ" (١٩٧٤) الذي كان نظرة فاحصة إلى الرابطة بين السياسيين الأمريكيين وصعود المافيا في صقلية، وفيلم "القرينة" (١٩٧٦) الذي يحتوي على أمثولة كافكاوية تثير القشعريرة حول الرابطة بين السلطة السياسية والفساد في إيطاليا، وهو مقتبس عن رواية ليوناردو شياشيا، حيث تتحول صورة المافيا إلى مجاز عالم شامل للفساد، والسلطة المطلقة في جميع أنحاء العالم. أما أكثر أفلام روزي تأثرًا بالخط القصصي البسيط للسرد الواقعي الجديد فكان فيلم "ثلاثة أشقياء" (١٩٨١)، وهو رؤية للحياة الإيطالية المعاصرة من خلال حياة ثلاثة أشقاء يعودون إلى جنوب إيطاليا لحضور جنازة أمهم.

ومثل روزى، فإن بونتيكورفو استخدم أسلوبًا تسجيليًا فـــى "معركـــة الجزائر"، مع بناء سردى يستخدم الفلاش إلى الوراء وإلى الأمام لكى يقـــدم تعليقًا نقديًا على "الحقائق" التى يصورها الفيلم. وإعادة خلقه الحريصة لحالة تاريخية من ثورات العالم الثالث تدين بالكثير لأسلوب روسيلليني فى أفلامه الحربية الأولى، وتستخدم مجموعة متنوعة من التقنيات: الكاميرا المتحركـــة المحمولة على اليد، والفيلم الخام شديد الحساسية، وعدسات التليفوتو الشائعة فى تصوير الأخبار التليفزيونية، ونسخ نيجاتيف الفيلم فى المعمل لصنع نسيج تسجيلى ذى حبيبات كما فى فيلم "بايزا"، وذلك صنع أسلوبا هجينا لا يـــدين فقط لأسلوب تصوير روسيلليني، وإنما أيـــضًا للـــشكل الخـــاص للمونتـــاج الأيديولوجى عند إيزنشتين. ويمكن التعرف أيضًا على النمـــوذج الـــواقعى الجديد لروسيلليني فى فيلمى الأخوين تافيانى "الأب والسيد" و"ليلة الـــشهب"، والفيلم الأول يعتمد على قصة سيرة ذاتية لراعٍ أمى من صقلية ناضل حتـــى أصبح أستاذًا فى اللغويات، وهكذا فإن اكتسابه للغة الإيطالية المعيارية يصبح مجازًا لاكتساب المواطنة الكاملة فى المجتمع الإيطالى المعاصر. أما "ليلـــة الشهب" فهى إعادة تفسير ما بعد حداثية للواقعية الجديدة الإيطاليـــة، كأنهـــا إعادة صنع لفيلم روسيلليني "بايزا"، ويضع الأخوان تافيانى التصوير الواقعى الذى صنعه روسيلليني للقاء الجنود الأمريكيين مع عناصر المقاومة خـــلال الحرب العالمية الثانية، داخل عالم طفل تملأه الفانتازيا والخيال.

ورغم تأثر بيرتولوتشى، وبيلوكيو، وبازولينى، بأفلام روسيلليني، فإنهم تأثروا أيضًا بجماليات بيرتولـــت بريـــشت (١٨٩٨-١٩٥٦)، والممارســـة السينمائية عند جان لوك جودار والموجة الجديدة الفرنسية. لذلك فإن علاقتهم

بميراث الواقعية الجديدة كان أكثر غموضًا من كونه مجرد تأثر بسيط. لقد تقبل بازولينى الكثير من سمات الواقعية الجديدة، مثل الممثلين غير المحترفين، والتصوير فى المواقع الطبيعية، والتيمات المعاصرة، والتصوير فى الضوء الطبيعى، لكنه رفض أي محاولة لخلق سينما ذات نزعة طبيعية تتجاهل غموض الحياة المتجسد فى الدين. لقد وصف حبه للواقع بوصفه "فلسفيًا وتقديسيًا" وليس طبيعيًا، فالواقع بالنسبة لبازولينى يشمل الأسطورة، والدين، والحلم. والأسلوب الذى طوره فى "الإنجيل طبقًا لمتى" – وهو فيلم إنجيلى مصنوع بجماليات ماركسية – يمكن وصفه على أنه "معارضة" (مصطلح أدخله النقد ما بعد الحداثى، يشبه ما كان الشعراء العرب القدامى يفعلونه بمعارضة قصيدة أقدم – المترجم)، إذ يمزج بين مواد ثقافية وقصصية شديدة التنوع. وليس هناك ما هو أروع فى هذا العمل الأصيل من مونتاجه وإحساس إيقاعه، فمع العملية الدائمة للقطعات المونتاجية السريعة، وتجاور الصور الصادم فى الأغلب، يدفعنا بازولينى إلى معايشة حياة المسيح من خلال منظور جديد. وفى أفلامه اللاحقة، مثل "ميديا" (١٩٦٩)، و"ديكاميرون" (١٩٧١)، يمضى بازولينى أبعد من أية رؤية واقعية جديدة بسيطة عن المجتمع، ويستخدم نصوصًا أدبية ليطلق منها نظرياته حول أن كيف أن المجتمع الرأسمالى الحديث قد دمر فضائل شخصياته التى يعشقها وتنتمى إلى الطبقات الدنيا، وإلى ثقافات غير صناعية ومتخلفة اقتصادية. وهو فى الفيلم الأول يقدم تفسيرًا لمسرحية يوريبيديس كتصوير أسطورى لاستغلال المناطق ما قبل الصناعية فى العالم الثالث (عالم الميديا) بواسطة الرأسمالية الغربية (عالم جيسون). وفى الفيلم الثانى يحول بازولينى قصص بوكاشيو البانورامية عن ثقافة الطبقة الوسطى التجارية فى فلورنسا، إلى

تصوير ممتع عن الطريقة التى تتمتع بها شخصيات الطبقة الدنيا من نابولى، وكيف أنها تمثل شكلاً من التحرر الإنسانى غير الممكن فى المجتمع الصناعى الحديث.

ويقدم بيرتولوتشى وبيللوكيو نظرة جديدة إلى السياسات الإيطالية فى أعمالهما الشابة. ففى "قبل الثورة" يقتبس بيرتولوتشى رواية ستاندال "دير بارما" فى دراسة شاعرية وبالغة الغنائية عن مثقف برجوازى شاب من بارما، يجرب الماركسية قليلاً ثم يفضل فى النهاية زواج الطبقة الوسطى الآمن على الثورة، أو علاقة حب محرمة مع عمته. وفابريزيو بطل الفيلم انعكاس واضح للكثير من مخاوف واهتمام بيرتولوتشى الشخصية، وهو مثل بيرتولوتشى يعانى من "الحنين النوستالجى إلى الحاضر". إنه يعيش فى حقبة "قبل" الثورة، وهو مقدر عليه النهاية إلى الفشل مثل الكثير من شخصيات بيرتولوتشى، إذ إن عليه أن يقبل انتصار العمال القادم لكنه لا يأخذ أبدًا دورًا فاعلاً فيه. أما منظور بيللوكيو الفنى فهو غاضب وتحريضى أكثر من كونه غنائيًا أو يميل إلى الرثاء. وإذا كان فابريزيو عند بيرتولوتشى ينسحب إلى رحم العائلة الإيطالية ليحتمى به، فإن فيلم بيللوكيو "الصين قريبة" يهاجم مؤسسة العائلة ذاتها، ويقدم صورة لعائلة كريهة من الطبقة الوسطى فى هجاء ساخر للفساد السياسى الإيطالى، لذلك فإن الفيلم كان قصة مجازية سياسية تهاجم حلول الوسط والتنازلات التاريخية بين اليمين واليسار فى إيطاليا. كما ترى من خلال عالم مصغر لأسرة ريفية صغيرة. أما فيلم بيرتولوتشى "الممتثل" (١٩٧٠) فربما كان أجمل أعماله، وفيه استخدم حبكة معقدة ذات فلاش باكات بين الحين والآخر، واعتماد على نظريات التحليل

النفسى التى تدين بالكثير إلى فيلهلم رايش، حول الرابطة بين المثلية الجنسية والفاشية، وذلك من أجل تحليل مولد العقلية الفاشية. وكان امتلاك بيرتولوتشي الناضج لحرفته واضحًا فى مشهد التانجو الشهير بين امرأتين، مع التحول السريع بين زوايا الكاميرا، وأوضاعها، والحركات الرشيقة لها، والمونتاج البارع. واستمر فيلم بيرتولوتشى المثير للجدل "التانجو الأخير فى باريس (١٩٧٢) فى استكشاف تيمات التحليل النفسى، مع أداء رائع من مارلون براندو فى دور الأمريكى المغترب الذى يقيم علاقة لعينة مع فتاة شابة فى باريس.

ويمزج فيلم إيليو بيترى "التحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات" بين الرسالة السياسية والتشويق، مع نزعة تجارية متقنة، وفاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبى. وهو يجمع بين مواضعات النمط الفيلمى للفيلم البوليسى، وقصة مجازية فلسفية أكثر تجريدًا على طريقة كافكا، ومثل أفلام روزى من نمط التحقيق البوليسى، تهدف سينما بيترى إلى نقد أساسى للسلطة السياسية الإيطالية. وهناك فيلمان عن الهولوكوست، من إخراج كافانى وفيرتموللر، يقدمان رؤية مختلفة تمامًا لمعسكرات الاعتقال النازية، التى تمثل أقصى وأقسى شكل من ممارسة السلطة السياسية. ففى فيلم "حارس بوابة الليل" يحكى كافانى قصة مثيرة للجدل عن نزيلة المعسكر التى كانت على علاقة بضابط نازى، ثم تلتقى به بعد سنوات فى علاقة حب سادية مازوكية تنتهى بالموت فى فيينيسيا فى فترة ما بعد الحرب. إنها كما يقول النازى قصة "توراتية"، لأن المرأة الشابة طلبت رأس نزيلة أخرى كانت تضايقها ثم رقصت عارية لعشيقها النازى، فى محاكاة لقصة سالومى. وفى

جو كوميدى مختلف تماما يأتى فيلم فيرتموللر "الجميلات السبع" (١٩٧٥) الذى ترشح لأوسكار أفضل مخرج، والفيلم يمضى من ألمانيا النازية فى زمن الحرب إلى إيطاليا الفاشية ما قبل الحرب (فى نابولى). وشخصية الفيلم الرئيسية فتى "عايق" من نابولى يعيش بذكائه وخفة ظله، لكن أفعاله الشنيعة تؤدى به فى النهاية إلى إرساله إلى الجبهة الشرقية ثم إلى أحد معسكرات الاعتقال. ومن أجل أن يضمن البقاء على قيد الحياة هناك، فإنه يحاول يائسا أن يغرى الحارسة البدينة، التى تدفعه بعدها إلى اغتيال أفضل أصدقائها لكى ينقذ حياته. وهكذا فإن فيلم فيرتموللر يصور رجلاً السبب الوحيد لحياته هو البقاء على قيد الحياة، حتى على حساب كل القيم الأخلاقية، وفيلمى "حارس بوابة الليل" و"الجميلات السبع" يستكشفان النتائج الأخلاقية لمحاولة البقاء على قيد الحياة فى عالم شرير.

الكوميديا على الطريقة الإيطالية: الهجاء الساخر الاجتماعى والنقد الثقافى

كان الكثير من نجاح السينما الإيطالية خلال أكثر سنواتها ازدهارًا يعتمد على جماهيرية الأفلام الكوميدية. وقد برع فى هذا النمط بعض المخرجين التجاريين الممتازين، الذين اكتسبوا مكانة "المؤلف" بفضل عبقريتهم الكوميدية: ماريو مونيتشيللى (ولد عام ١٩١٥)، لويجى كومينشينى (ولد عام ١٩١٦)، دينو ريزى (ولد عام ١٩١٦)، إيتورى سكولا (ولد عام ١٩٣١)، وفيرتموللر. وعلاوة على ذلك فإن هؤلاء المخرجين تمتعوا بالتعاون مع كتاب سيناريو عظام، مثل آجى (أجينورى إينكروتشى ١٩١٩-

٢٠٠٥)، فيوريو سكاربيللى (ولد عام ١٩١٩)، توليو بينيللى (ولد عام ١٩٠٨)، وسكولا نفسه. كان لدى هؤلاء المخرجين وكتاب السيناريو مجموعة من الممثلين والممثلات الكوميديين العظام لا تدانيها مجموعة أخرى إلا فى هوليود، مثل ألبيرتو سوردى، فيتوريو جاسمان، مارشيللو ماستروياني، نينو مانفريدى، أوجو تونيازى، كلوديا كاردينالى ، صوفيا لورين، مونيكا فيتى، ستيفانيا ساندريللى. نظر اليساريون الإيطاليون إلى هذه الأفلام بوصفها أفلامًا "تجارية" بدون طموحات فنية، لكن الكوميديات الإيطالية كانت تحتوى عادة على نقد اجتماعى أكثر حدة من أفلام "الفن" ذات التوجهات الأيديولوجية المقبولة فى تلك الفترة وتقدم أعمال عديدة ممتازة أنتجت بين نهاية الخمسينيات ونهاية السبعينيات مرآة دقيقة للعادات والقيم الإيطالية المتغيرة، وقد ساعدت الرجل العادى الإيطالى على اكتساب مزيد من الوعى بالقيم المتصارعة، بالهجوم على التحيزات القديمة، والشك فى عدم كفاءة الصفوة الحاكمة ومؤسساتها. وهى تجسد فى الغالب رؤية سوداء مبالغًا فيها عن المجتمع الإيطالى المعاصر، وكانت الضحكات فى هذه الأفلام ممزوجة بنوع من الحزن والمرارة.

والفيلم الأكثر انعكاسًا لمزيج من الكوميديا والنقد الاجتماعى، المميز "للكوميديا على الطريقة الإيطالية"، كان فيلم جيرمى "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦١)، الذى صنع قبل إقرار القانون الذى يعترف بالطلاق القانونى (عن طريق المحاكم حيث إن العقيدة الكاثوليكية تحرم الطلاق – المترجم) ، ويقدم جيرمى فيه هجاء ساخرًا للأخلاقيات الجنسية فى صقلية، والتى يتم تجسيدها فى وقائع محاولات النبيل الصقلى أن يدفع زوجته التى يكرهها لممارسة الزنا، حتى يمكن له قتلها، ويتلقى حكمًا مخففًا لارتكابه

جريمة شرف (ومن هنا عنوان الفيلم)، ثم يتزوج عشيقته. يستخدم الفيلم سردًا معقدًا إذ يصنع تجاورًا بين الرؤية النقدية للمخرج تجاه هذه العلاقة، وبين تبرير الرجل الصقلي لأفعاله الشريرة، وبذلك فإن جيرمي يعيد خلق جو الكبت في الحياة الريفية الصقلية التي تدفع الرجال والنساء لارتكاب الجرائم العنيفة لكي يشبعوا رغباتهم الجنسية. ومن الأمثلة الممتازة الأخرى على "الكوميديا على الطريقة الإيطالية" فيلم "خبز وشوكولاتة" (١٩٧٣) من إخراج فرانكو بروزاتي (١٩٢٢-١٩٩٣)، وهو اتهام فاضح وفادح للظروف التي يعمل فيها "عمال العمالة المؤقتة" في سويسرا، ولكن أكثر مخرج كوميدي إثارة للاهتمام هو إيتوري سكولا، الذي بدأ العمل في السينما ككاتب سيناريو في عشرات الأفلام الكوميدية التي صنعت بين الخمسينيات وبداية الستينيات. وفي أفلام "نحن جميعًا نحب بعضنا البعض جدًا" (١٩٧٤)، و"قذر، ووضيع، وحقير" (١٩٧٦)، و"المصطبة" (١٩٨٠)، استخدم سكولا سردًا معقدًا ما بعد سينمائي (سرد حول صناعة فيلم)، لكي يتناول تاريخ السينما الإيطالية ذاتها، ليس فقط ميراث الواقعية الجديدة (خاصة في نموذج فيتوريو دي سيكا)، وإنما أصلاً في الأفكار الأساسية للكوميديا على الطريقة الإيطالية. وكان فيلم "نحن جميعًا نحب بعضنا البعض جدًا " هو أعقد هذه الأفلام، فهو يجمع بين الاهتمام بالعديد من التغيرات الاجتماعية والسياسية التي تعرضت لها إيطاليا منذ سقوط النظام الفاشي، ودراسة شاملة للتطورات المهمة في تاريخ السينما الإيطالية في فترة ما بعد الحرب. أما فيلم "قذر، ووضيع، وحقير" فقدم إعادة صنع مرحلة لحدوتة دي سيكا العمالية "معجزة في ميلانو" (١٩٥٠)، لكن سكولا غير تمامًا حي الأكواخ الخيالي الطوباوي عند دي سيكا وفقرائه السعداء، لتعكس مدينة الأكواخ المعاصرة عند سكولا صورة مناقضة تمامًا للسمات الإيجابية للفقراء عند دي سيكا. فبدلاً من الناس المضطهدين، الذين

يعانون طويلاً، يقدم لنا سكولا أناسًا فاسدين، قساة، وضعاء، وحقراء، بدون أي قيم أخلاقية تساعدهم على الخلاص، وقد أصبحوا ما هم عليه بسبب النظام الاقتصادى البائس اليائس. وفى "المصطبة" يفحص سكولا النمط الفيلمى الحيوى بالنسبة لحياته المهنية كمخرج وكاتب سيناريو، وهو الكوميديا على الطريقة الإيطالية"، ليستمر فى صنع أفلام عن صناعة أفلام، وعن تاريخ السينما الإيطالية، بأن يتساءل عن كل إمكانية لصنع كوميديات سينمائية.

أما لينا فيرتموللر، فكان لها أسلوب متأثر بصورة فيلليني الباروكية، والكوميدى ديلارتى (المرتجلة) الإيطالية، ووجهة النظر السياسية النقدية تجاه المجتمع الإيطالى المعاصر، وقد أسست نفسها فى السبعينيات كونها أهم مخرجة امرأة فى إيطاليا.وأفضل أعمالها جاء من نمط الكوميديا على الطريقة الإيطالية، مثل "إغراء ميمى" (١٩٧١)، "الحب والفوضوية" (١٩٧٢)، "طرحتها الأمواج" (١٩٧٤)، بالإضافة إلى فيلمها "الجميلات السبع". وكوميديات فيرتموللر تحتشد بالشخصيات النمطية، ويتم تقديمها بالسوقية النمطية كما فى كوميديات التهريج الحركية الإيطالية التقليدية، وفيها تتناول موضوعات مثيرة للجدل، مثل النسوية، وحقوق النساء، وشوفينية الطبقة العاملة، والتعارض بين الحب والفوضوية، بأسلوب كوميدى يميل إلى المبالغة. وفى العادة فإن هذه الأفلام كانت تؤكد على موهبة اثنين من الممثلين الكوميديين البارعين: جانكارلو جانينى (ولد عام ١٩٤٢)، وماريانجيلا ميلاتو (ولدت عام ١٩٤١). ومن الأمثلة المهمة الأخرى على هذا النمط الفيلمى أربعة أفلام من إخراج مونيتشيللى: "صفقة كبيرة فى شارع مادونا" (١٩٥٨) وهو محاكاة ساخرة لأفلام سرقة البنوك، و"الحرب العظمى"

(١٩٥٩) وهو هجوم ساخر على النزعة الوطنية، و"المنظَّم" (١٩٦٣)، وهو حكاية بالغة المرح عن منظم عمالى اشتراكى، و"أصدقائى" (١٩٧٥)، وهو مجموعة من المقالب الكلاسيكية المضحكة لمقاطعة توسكانيا التى يتم لعبها على الأغبياء. ومن الأعمال المصنوعة جيدًا الدرجة نفسها وتحتوى على نقد اجتماعى مثير للاهتمام فيلم كومينشينى "كل واحد على المنزل!" (١٩٦٠)، وهو كوميديا عن انسحاب إيطاليا من الحرب العالمية الثانية، وفيلمان من إخراج ريزى: "الحياة السهلة" (١٩٦٢)، الذى يصور النزعة المريرة الساخرة فى إيطاليا ما بعد الحرب، و"المسيرة إلى روما" (١٩٦٢) الذى يسخر من مهووس بموسولينى يظل يقاوم حتى بعد سقوط نظام الدوتشى.

ملوك أفلام حرف (ب): الأنماط الفيلمية الإيطالية

بين منتصف الخمسينيات والسبعينيات أنتجت السينما الإيطالية عددًا هائلاً من أفلام الأنماط. وكان أولها هو نسخ إيطالية من تيمات ارتبطت عادة بهوليود أكثر من روما، وهى أفلام "السيف والصندل" الملحمية"، والتى يطلق عليها أيضًا أفلام الأساطير الجديدة، وتمثل عشرة فى المائة من الإنتاج الإيطالى بين ١٩٥٧ و ١٩٦٤، وكان بدايتها فيلم "هرقل" (بيترو فرانشيسكى، ١٩٥٨) الذى جاء بعده فيضان من أفلام أبطال كمال الأجسام (عادة من أمريكا، مثل ستيف ريفيز أو جوردون ميتشيل) الذين يلعبون أدوار البطولة، ويحملون أسماء كلاسيكية مثل هرقل، ماشيست، أورسوس، سبارتاكوس، شمشون، وأسماء أخرى عديدة. وربما كان أكثر مخرج فى خبرته بهذا النوع من الأفلام هو فيتوريو كوتوفافى (١٩١٤-١٩٩٨) الذى يعد فيلماه "المحارب

والفتاة الرقيقة" (١٩٥٨) و"هرقل وغزو أطلانطيس" (١٩٦٠) من الأمثلة الكلاسيكية على هذا النمط الفيلمى. تدور هذه الأفلام فى أزمنة كلاسيكية غير محددة، وتحتشد برجال شداد فارغى العقول، ونساء ممتلئات القوام فى أزمة (ليقوم البطل بإنقاذها - المترجم) ، وكانت هذه الأفلام تجذب أساسًا جمهورًا من الرجال يستمتعون بالأكشن العنيف، وبأبطال أقوياء غير مثقفين. وازدهر هذا النمط الفيلمى خلال الستينيات، ثم لفترة قصيرة فى الثمانينيات، لكن قيمه الإنتاجية كانت بعيدة كل البعد عن أعمال مماثلة صنعت فى هوليود، وسرعان ما أصبحت هذه الأفلام مفضلة عند ذوى الثقافات الخاصة، كما كانت مصدرًا للنكات فى الاسكتشات الساخرة فى "ليلة السبت على الهواء"، والتى كانت تصنع توريات مضحكة من الدوبلاج السيئ، وتسمح للممثلين بالنطق دون تحريك شفاههم، وأن يقفوا صامتين عندما يكونون فى الحقيقة يتحركون. وفى تاريخ السينما الإيطالية، كانت هذه الأفلام تصنع إشارات واعية إلى التقاليد الأقدم فى ملاحم السينما الصامتة مثل "كابيريا".

ومن الأنماط الفيلمية الناجحة تجاريًا خلال هذه الفترة فيلم الويسترن "إسباجيتى"، الذى ساد فيه المخرج العظيم سيرجى ليونى (١٩٢٩-١٩٨٩)، الذى قام عمليًا بإحياء نمط فيلمى هوليودى ميت، مع فيلمه "حفنة دولارات" (١٩٦٤)، وذلك بالابتعاد الواعى عن التوليفة التى عرفت بأنها "كلاسيكية" بالنسبة لهذا النمط. وكان فيلم ليونى متأثرًا بكل من فيلم أكيرا كيروساوا "يوجيمبو" (١٩٦١)، ومسرحية كارلو جولدونى "خادم سيدين" (١٩٤٥). إن "الغريب"، أو "الرجل بلا اسم" (هذا الدور الذى جعل من كلينت إيستوود نجمًا عالميًا) يغادر السجن، وينظف مدينة على الحدود ابتلت بعائلتين متصارعتين:

تجار أسلحة أمريكيين، ومهربى خمور مكسيكيين. ويأخذ ليونى المتفـرجين إلى عالم عنيف ومرير وساخر، بعيد تمامًا عن عالم الغرب التقليـدى عنـد جون فورد أو هوارد هوكس. وبطله يدفعه الجشع نفسه الذى يدفع عـصابة الأشرار، والعنف التصويرى البالغ عنده مـصحوب بمبالغـات كوميديـة، وبلقطات قريبة أسلوبية متأثرة بأعمال إيزنشتين. ومن العناصر الفنية المهمة فى الفيلم الموسيقى البارعة التى ألفها إينيو موريكونى (ولد عام ١٩٢٨)، كما كان شريط الصوت غير العادى مؤلفًا من طلقات الرصاص، والـصرخات، وألحان منفردة للترومبيت، وآلات موسيقية فولكلورية صقلية، وصفير بالفم، وهذا الشريط أصبح من أكثر التسجيلات مبيعًا فى العالم. وأصبحت المعركة الكلاسيكية لتبادل الرصاص على أيدى ليونى طقسًا ينهـى دائـرة سـردية، ويستخدم تصاعدًا فى الموسيقى شبيهًا بنهاية أغنيات الأوبرا. وهـذا الفـيلم الناجح عالميًا كان بداية لسلسلة أفلام، إذ تبعته أربعة أفلام ذات جودة عالية: "من أجل مزيد مـن الـدولارات" (١٩٦٥)، "الطيـب والـشرس والقبـيح" (١٩٦٦)، "كان ياما كان فى الغـرب" (١٩٦٨)، وانطلـق أيهـا العبـيط!" (١٩٧١). والرابطة بين الأنماط الفيلمية الجماهيرية فى الـسينما الإيطاليـة يمكن تمييزها من حقيقة أن أول أفلام ليونى قبل أن يبدأ أفلامه الويسترن كان فيلمًا من نوعية أساطير الملاحم القديمة والمبارزات، وهـو "تمثـال رودس الضخم" (١٩٦١)، والذى كان بلا شك متأثرًا بنجاح الفيلم الهوليـودى "بـن هور" الذى تم تصويره فى إيطاليا فى عـام ١٩٥٩، وهنـاك مزيـد مـن الارتباطات بين أصحاب الأجساد القوية فى ملاحم المبارزات الأسـطورية، ورجال العصابات الأقوياء الصامتين فى أفلام الويسترن الإيطاليـة. وبـين

عامى ١٩٦٣ و ١٩٧٣، ظهر ما يزيد على أربعمائة فيلم ويسترن إيطالى، لكن أحدًا منها لم يكن له تأثير أفلام ليونى، أو على المستوى نفسه من القيم الإنتاجية والتمثيل المتقن ومثل نمط أفلام الأساطير القديمة، كانت أفلام الويسترن الإيطالية المتواضعة تتبع "توليفة" محددة، إذ تركز على بطل فرد، مثل زاباتا، أو جانجو، أو رينجو، أو سارتانا، أو ترينيتى. وفى النهاية، بدأ هذا النمط فى المحاكاة الساخرة من ذاته فى أفلام مثيرة للاهتمام مثل "اسمى لا أحد" (تونينو فاليرى، ١٩٧٣)، أو إدماج تيمات سياسية ثورية مثل "رصاصة من أجل الجنرال" (داميانو داميانى، ١٩٦٦)، أو "لا تلمس المرأة البيضاء" (ماركو فيريرى، ١٩٧٥). ومثل أفلام المبارزات الأسطورية فإن هذه الأفلام وصلت إلى ذروتها خلال حوالى عقد من الزمن.

وهناك نمط فيلمى جماهيرى آخر وذو ميزانية منخفضة، صنع أرباحًا هائلة لصناعة السينما، وأصبح هو الآخر موضوعًا لاهتمام أصحاب الثقافات الخاصة، وهو ما يسمى كابوس الإسباجيتى أو فيلم الرعب الإيطالى، وعادة ما يطلق عليه "جالو" *giallo* (اسم يشير إلى اللون الأصفر لأغلفة سلسلة الروايات البوليسية الغامضة للناشر موندا دورى). ومن رواد هذا النمط ماريو بافا (١٩١٤-١٩٨٠)، لوشيو فولشى (١٩٢٧-١٩٩٦)، ريكاردو فريدا (١٩٠٩-١٩٩٩)، وهذا الأخير كان أول أفلامه هو "يوم الأحد الأسود" (١٩٦٠)، والذى جعل من الممثلة البريطانية المغمورة باربرا ستيل "ملكة الصراخ" بين هواة أفلام الرعب. وربما كان أكثر مخرجى هذا النمط شهرة هو داريو أرجنتو (ولد عام ١٩٤٠) الذى تتضمن أعماله الناجحة فيلم "قتلة فى المعرض" (١٩٧٠)، و"السوط ذو المسامير" (١٩٧١)، و"أحمر داكن"

(١٩٧٥)، و"مفاجأة" (١٩٧٧). لقد جمعت أفلامه بين العنف الدموى البـــالغ، وطرطشات الدماء والأحشاء لأفلام الرعب من نوعيـــة حـــرف (ب)، مـــع تكوينات بصرية باروكية معقدة ومتقنة. وبسبب المديح الـــذى نالتـــه أفـــلام الرعب الإيطالية من المخرجين الأمريكيين مثل كوينتين تارانتينو، وجـــورج إيه روميرو، وجون لانديس، بالإضافة إلى الكاتب ستيفن كينج، فإن أفـــضل وأسوأ ممثلى هذا النمط الإيطالى أصبحوا مشهورين، ولا يزال لهم معجبون من أصحاب الثقافات الخاصة أكثـــر مـــن معجبى أفـــلام مبارزات الملاحم أو الويسترن الإيطالية.

الاضمحلال والسقوط: من منتصف السبعينيات حتى نهاية القرن

قد يكون النجاح العالمى لفيلم بيرتولوتشى "التانجو الأخير فى باريس"، وفيلم فيلليني "أماركورد"، هو أعلى نقطة وصل إليها النجاح التجارى والفنى للسينما الإيطالية. ومنذ فجر الواقعيـــة الجديـــدة الإيطاليـــة، حتـــى بدايـــة السبعينيات، اعتبرت السينما الإيطالية عالميًا كواحدة من أكثـــر صـــناعات السينما القومية أصالة وإبداعًا، وكانت تنافس أحيانًا هوليود فـــى إنجازاتهـــا الفنية، بل كانت تنافسها فى بعض الأحيان فى النجاح التجارى. لذلك ففى عام ١٩٧٦، حاول كل من بيرتولوتشى وفيلليني صنع أفلام ذات ميزانية عاليـــة، وملاحم رومانسية تشبه أفلام هوليود، فجاء فيلم بيرتولوتشى "١٩٠٠"، وهو معالجة تاريخية لبزوغ الاشتراكية الإيطالية، مع لمسات مـــن "ذهـــب مـــع الريح"، كما جاء فيلم فيلليني "كازانوفا". ورغـــم جودتهمـــا التـــى لا يمكـــن

إنكارها، فقد خيبا التوقعات. وحاول ليونى أيضًا قفزة مماثلة من مستوى الإنتاج الإيطالى إلى معايير الفيلم الهوليودى شديد الإبهار، وذلك فى فيلم "كان ياما كان فى أمريكا" (١٩٨٤) رافضًا الربط بين الإيطاليين ورجال العصابات الأمريكية، بأن يحكى قصة رجال عصابات يهود. وفى النهاية، ومع "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧)، حقق بيرتولوتشى الرقم القياسى، ويفوز بتسع جوائز أوسكار لتصويره الملحمى لإمبراطور الصين الذى أصبح فى النهاية مواطنًا عاديًا، ومات خلال ثورة ماو الثقافية. لكن المزايا الفنية فى هذه الأفلام لم تستطع أن تمنع أجواء الأزمة التى تخيم على صناعة السينما. فتدريجيًا بدأ مخرجو السينما الفنية العظام فى الاختفاء، واحدًا بعد الآخر، أو توقف بعضهم عن صنع أفلام تثير الاهتمام، كما أن الأنماط الفيلمية التى تدر الأرباح، مثل ملاحم المبارزات، والويسترن، وسينما الرعب، جف نبعها ولم تعد تثير الاهتمام فى شباك التذاكر، واكتفت بأن تتوجه فقط إلى أصحاب الثقافات الخاصة على شرائط الفيديو أو أقراص الدى فى دى. أما أفلام الإنتاج المشترك العالمى، مثل "التانجو الأخير" أو "الإمبراطور الأخير" – وهما مجرد مثالين على الأفلام الأكثر ربحًا لمخرجين إيطاليين – فقد أثارت السؤال المثير للجدل حول مدى اعتبار مثل هذه الأفلام "إيطالية"، أو أن الأكثر دقة وصفها بأنها أوروبية.

لم يختف الموهوبون من المخرجين والممثلين والفنيين (فى الحقيقة أنه كانت هناك هجرة بين المصورين وفنانى الماكياج والمؤثرات الخاصة ومصممى الديكور إلى هوليود فى تلك الفترة). لكن دور العرض فى إيطاليا

بدأت فى إغلاق أبوابها، ففى عام ١٩٨٥ كان هناك حوالى خمسة آلاف دار عرض، ليتناقص العدد إلى ٢٦٠٠ فى عام ١٩٩٨. وإذا كانت هناك حالات فردية من أفلام عظيمة قد ظهرت، فقد تم صنعها فى صناعة أصبحت تتزايد فى ضعفها. لقد كانت الأفلام المنتجة فى إيطاليا تحتل فى منتصف السبعينيات نحو ٦٠ فى المائة من السوق المحلية، لكن هذا الرقم تناقص إلى ١٣ فى المائة فى عام ١٩٩٣. وخلال التسعينيات، كان هناك تقريبا ١٤٠ إلى ١٨٠ فيلما هوليوديا يتم توزيعها فى إيطاليا مقابل نحو مئة فيلم إيطالى، لكن الأفلام الهوليودية كانت تحصد نحو ٧٥ فى المائة من إيرادات السوق. وفى عام ١٩٩٩، الذى شهد النجاح لفيلم "الحياة الجميلة" من إخراج روبرتو بينينى (ولد عام ١٩٢٥)، كان ١٤ فى المائة فقط من الإنتاج الإيطالى هو الذى يرى النور، فالعديد من الأفلام لم يكن يتم توزيعها أو كانت تعرض فى عشر مدن أو أقل، ورغم هذا الموقف المحبط، فقد استمرت الأفلام الإيطالية فى صنع بعض الأعمال الأصيلة رغم القاعدة الصناعية الضعيفة، وندرة المنتجين البارعين المتحمسين.

الموجة الثالثة: جيل جديد للقرن الحادى والعشرين

بدأ جيل ثالث من المخرجين الإيطاليين فى الظهور ببطء، عندما بدأ فنانون شباب فى اختبار قوتهم فى شباك التذاكر ومهرجانات السينما العالمية. وربما يحمل نجاحهم أملاً فى "نهضة" إيطالية أخرى فى السينما فى القرن الجديد. ويمكن وصف هذه المجموعة بأنها الجيل "ما بعد الحداثى"، لأن أعمالهم تشير بين الحين والآخر لأفلام أخرى فى التقاليد السينمائية

الهوليودية أو الإيطالية. ومن هذه الوجوه الجديدة بينيني، جاني أميليو (ولد عام ١٩٤٥)، ماوريتسيو نيكيتي (ولد عام ١٩٤٨)، نانى موريتى (ولد عام ١٩٥٣)، جوزيبى تورناتورى (ولد عام ١٩٥٦)، جابرييلى سالفاتوريس (ولد عام ١٩٥٠)، سيليفيو سولدينى (ولد عام ١٩٥٨)، ماركو توليو جوردانو (ولد عام ١٩٥٠)، جوزيبى بيشيونى (ولد عام ١٩٥٣)، جابرييلى موتشينو (ولد عام ١٩٦٧)، فيرزان أوزبيتيك (ولد عام ١٩٥٩). لقد كان فيلم بينينى "الحياة جميلة" يجمع بين تقنيات كوميدية متأثرة بشارلى شابلن فى "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠)، والأسلوب البصرى عند فيللينى، وفيلم فيرتموللر "الجميلات السبع"، ليخلق رؤية مأساوية كوميدية مؤثرة عن الهولوكوست. أما نيكيتى فقد جمع بين التقنيات البصرية التى تعلمها من الإعلانات التليفزيونية، ومحاكاة ساخرة لفيلم دى سيكا الكلاسيكى "سارقو الدراجة"، وذلك فى فيلم "سارق النجفة" (١٩٨٩). ويدين فيلم جوزيبى تورناتورى "سينما باراديزو" (١٩٨٩) بالكثير لكل من نموذج فيللينى وتاريخ السينما الإيطالية، ومثل فيلم سكولا "نحن جميعًا نحب بعضنا البعض جدًا" فإنه يقدم رؤية لإيطاليا المعاصرة من خلال منظور الماضى السينمائى، وحصد الفيلم جائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى، وإعجاب الجمهور فى كل أنحاء العالم. أما فيلم سالفاتوريس "البحر المتوسط" (١٩٩١) الذى فاز بدوره بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، فإنه يستخدم توليفات من "الكوميديا على الطريقة الإيطالية" (خاصة أفلام الهجاء الساخر من النزعة الوطنية مثل "الحرب العظمى" و"كل واحد على بيته!")، لكى يصنع حكاية مضحكة عن المحتلين الإيطاليين غير

الأكفاء لجزيرة يونانية خلال الحرب العالمية الثانية. وفيلم سالفاتوريس الأحدث "لست خائفاً" (٢٠٠٣) حصد الكثير من المديح بوصفه فيلم تشويق مؤثرًا، وربما كان نانى موريتى هو الأكثر موهبة وتفردًا بين كل أبناء هذا الجيل، وهو يصنع أفلامه الكوميدية المليئة بالشجن، والشبيهة بالدراسات السينمائية أكثر من كونها أفلامًا روائية. وفاز فيلمه "يومياتى العزيزة" (١٩٩٤) بالجائزة الكبرى فى مهرجان كان السينمائى، وهو يجمع أفكارًا حول خطوط قصصية بسيطة من نظرية زافاتينى الواقعية الجديدة، وأفكارًا سياسية من أعمال بازولينى، واختيار فيللينى لنمط الفيلم التسجيلى الزائف. ومن أعماله الأحدث "غرفة الابن" (٢٠٠١) الذى فاز بالسعفة الذهبية فى كان، وهو يبتعد عن النرجسية المعتادة والمليئة بالحيوية – لكنها مثيرة للتعاطف – والتى تميز أعمال موريتى، ليتناول الآثار المدمرة لفقدان صبى صغير لوالديه. أما فيلم بيشيونى "ليس من هذا العالم" (١٩٩٩)، وفيلم مونتشينو "القبلة الأخيرة" (٢٠٠١) و"تذكرنى يا حبيبى" (٢٠٠٣)، وفيلم سولدينى "خبز وزهور" (٢٠٠٠)، فهى جميعًا أحفاد محترمون لتقاليد "الكوميديا على الطريقة الإيطالية" العظيمة. وكان فيلم مونيكا ستامبرينى "جازولين" (٢٠٠١) فيلم تشويق عن المثلية الجنسية بين النساء وحقق نجاحًا فى عدة مهرجانات عالمية، وربما يكون بداية لمخرجة إيطالية نسوية أكثر غضبًا من لينا فيرتموللر وعلى القدر نفسه من الموهبة. وهناك عدد من الأعمال الممتازة للمخرج جانى أميليو مثل "أبواب مفتوحة" (١٩٧٠)، وأطفال مسروقون" (١٩٩٢)، و"لاميريكا" (١٩٩٤)، و"طريقة ضحكنا"

(١٩٩٨)، وللمخرج ماركو توليو جوردانو مثـل "مائـة خطـوة" (٢٠٠٠) و"أفضل الشباب" (٢٠٠٣)، وهى جميعًا تقدم شهادة بليغـة علـى أن ميـل السينما الإيطالية للواقعية الاجتماعية لم يندثر.

ولعل الوجه غير العادى من هذه الوجوه الجديدة هو المخرج تركـى المولد فيرزان أوزبيتيك، وأفلامه إيطالية خاصة فى طابعها ولغتها وأسلوبها، لكن جذورها الشرقية تتضح أيضًا فى تيماتها، مثـل "الحمامـات التركيـة" (١٩٩٧)، و"الحريم" (١٩٩٩)، و"حياته السرية" (٢٠٠١)، و"نوافذ متقابلـة" (٢٠٠٣). وقدرته على العمل داخل صناعة السينما الإيطالية رغم قدومه من ثقافة قومية أخرى تستدعى إلى الذاكرة نجاحًا إيطاليًا معاصرًا آخر ذا مذاق عالمى، وهو "ساعى البريد" (١٩٩٤) من إخراج المخرج غيـر الإيطـالى مايكل رادفورد. والفيلم يضم أداءً مؤثرًا للممثل الكوميدى المحتضر آنـذاك ماسيمو ترويزى (١٩٥٣-١٩٩٤)، وهو فيلم إيطالى فى كل عناصره ماعدا جنسية المخرج. وربما كانت إحدى الطرق لكى تواصل الـسينما الإيطاليـة الحياة فى هذا القرن الجديد هى أن تصبح أكثر عالمية وأقل تجذرًا فى التقاليد السينمائية الإيطالية. لكن هذه العولمة للسينما الإيطالية سوف تحرمها من أحد أكثر التقاليد السينمائية أصالة وتفردًا، والذى ظهر خلال قرن من الزمن من وجود السينما.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "الواقعية الجديدة"، "أفلام الويسترن".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema*. London: Tantivy, 1971.

Bertellini, Giorgio, ed. *The Cinema of Italy*. London: Wallflower, 2004.

Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1993.

———. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, 3rd revised ed. New York: Continuum, 2001.

Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2000.

Freyling, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Landy, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931–1943*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.

Marcus, Millicent. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2002.

———. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1993.

———. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.

Palmerini, Luca M., and Gaetano Mistretta. *Spaghetti Nightmares: Italian Fantasy-Horrors As Seen Through the Eyes of Their Protagonists.* Edited by Margot Winick. Translated by Gilliam M. A. Kirkpatrick. Key West, FL: Fantasma Books, 1996.

Reich, Jacqueline, and Piero Garofalo, eds. *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922–1943.* Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Rumble, Patrick, and Bart Testa, eds. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives.* Buffalo, NY and Toronto: University of Toronto Press, 1994.

Testa, Carlo. *Italian Cinema and Modern European Literatures, 1945–2000.* Westport, CT: Praeger, 2002.

Peter Bondanella

فيديريكو فيلليني

ولد فى ريمينى، إيطاليا، فى ٢٠ يناير ١٩٢٠، توفى فى ٣١ أكتوبر ١٩٩٣

كان فيللينى مخرجًا سينمائيًا مشهورًا، وكاتب سيناريو مقتدرًا، وفنان كاريكاتير، وهو أحد أهم السينمائيين الإيطاليين. وفى عام ١٩٤٣ تزوج من الممثلة جولييتا ماسينا، التى قامت ببطولة العديد من أفلامه.

وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية، كتب فيللينى سيناريوهات واقعية جديدة مهمة، بما فى ذلك لفيلم روبرتو روسيللينى "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، والذى أهله للترشح عنه للأوسكار، كذلك فيلم "بايزا" (١٩٤٦)، و"طرق الحب" (١٩٤٨) الذى يحتوى على فقرة "المعجزة"، كذلك فيلم ألبيرتو لاتوادا "بلا شفقة" (١٩٤٨)، وفيلم بيترو جيرمى "طريق الأمل" (١٩٥٠). وفى الفترة التالية صنع فيللينى سلسلة من الأعمال المهمة التى تتناول الحياة الريفية الإيطالية، وهى الأفلام التى حققت له شهرة عالمية مثل "الشيخ الأبيض" (١٩٥٢)، "الطريق" (١٩٥٤)، "ليالى كابيريا" (١٩٥٧)، وهذان الفيلمان الأخيران فازا بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى. ثم أكمل فيللينى واحدًا من أنجح الأفلام بين كل أفلام فترة ما بعد الحرب، وهو "الحياة اللذيذة (١٩٥٩)، الذى كان أول تعاون له مع الممثل مارشيللو ماسترويانى. وأصبح عنوان هذا الفيلم فى كل مكان وبكل اللغات – مرادفًا لحياة المجتمع فى روما كما يرسمها مصورو صفحات النميمة أو "الباباراتزى"، تلك الكلمة التى أضافها فيللينى إلى اللغة. ثم جاء فيلمه الذى ظهرت له محاولات تقليد عديدة

لكنها لم تصل إلى مستواه أبدًا، وهو الفيلم الرائع "ثمانية ونصف" (١٩٦٣) الذى يقوم فيه ماستروياني بدور "الأنا الأخرى" لفيلليني، وفاز عنه بثالث جائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى.

وأصبحت أفلام فيلليني التالية أكثر شخصية، وبذلك ارتبطت بسينما الفن الأوروبية فى فترة ما بعد الحرب. وتتناول هذه الأفلام تيمات مثل أسطورة روما – "ساتيريكون" (١٩٦٩)، و"روما فيلليني" (١٩٧١) – وإيطاليا تحت الفاشية – "أماركورد" (١٩٧٣) الذى فاز عنه برابع أوسكار – كذلك تيمة طبيعة الفن والإبداع ذاتهما – "وتبحر السفينة" (١٩٨٣)، "جينجر وفريد" (١٩٨٦)، "مقابلة" (١٩٨٧). ومع تطور فن فيلليني إلى أبعد من جذوره الواقعية الجديدة، بدأ فى استكشاف الأحلام أو الفانتازيا السريالية، واستخدام الصور الباروكية وديكورات "مدينة السينما" الفخمة.

وخلال الأعوام الأخيرة من حياته، صنع فيلليني ثلاثة إعلانات تليفزيونية عن فطائر باريا، صودا كامبارى، وبنك روما. وكانت دروسًا غير عادية فى التصوير السينمائى، ولا تكشف فقط عن عبقريته، ولكن أيضًا فهمه للثقافة الشعبية. كما أقام معارض لرسومه، والعديد منها مأخوذ من كراسات أحلامه الخاصة، وكانت بذلك تكشف عن مصدر الكثير من إبداعه الفنى – اللاوعى. وتلقى فيلليني العديد من التكريمات خلال حياته، بما فى ذلك ثلاثة وعشرون ترشيحًا للأوسكار فى مختلف الفروع (فاز بثمانية منها، من بينها أربعة عن أفضل فيلم أجنبى)، ثم أوسكار خامس خاص للإنجاز الفنى طوال حياته (١٩٩٣)، وجائزة الأسد الذهبى عن مجمل أعماله من مهرجان فينيسيا السينمائى (١٩٨٥)، وعشرات الجوائز من أهم مهرجانات السينما العالمية.

مشاهدات مقترحة:

"الشيخ الأبيض" (١٩٥٢)، "الطريق" (١٩٥٤)، "الحياة اللذيذة" (١٩٥٩)، "ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، "جولييتا والأرواح" (١٩٦٥)، "ساتيريكون" (١٩٦٩)، "أماركورد" (١٩٧٣)، "مقابلة" (١٩٨٧).

مزيد من القراءات

RECOMMENDED READING

Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Chandler, Charlotte. *I, Fellini.* New York: Random House, 1995.

Fellini, Federico. *Fellini on Fellini.* Translated by Isabel Quigley. New York: Da Capo Press, 1996.

Kezich, Tullio. *Federico Fellini: His Life and Work.* New York: Faber, 2006.

Stubbs, John C. *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of His Films* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

Peter Bondanella

صوفيا لورين

ولدت باسم صوفيا شيكولونى، بوزولى، إيطاليا، ٢٠ سبتمبر ١٩٣٤

تجاوزت صوفيا لورين طبقتها الفقيرة وأصولها المتواضعة لتصبح أشهر نجمة سينمائية فى إيطاليا. وبعد أن عملت لمجلات شعبية إيطالية، بدأت فى عالم الأفلام ككومبارس فى فيلم فيديريكو فيلليني "أضواء المنوعات" (١٩٥٠)، ثم فى دور الفتاة الرقيقة فى فيلم ميرفين ليروى "كوفاديس؟" (١٩٥١)، الذى صورته شركة "إم جى إم" فى روما. وجذبت الاهتمام الجاد لأول مرة فى النسخة السينمائية من أوبرا فيردى "عايدة" (١٩٥٥)، والذى قامت بأداء الدور الذى غنته بالدوبلاج ريناتا تيبالدى. وجعل صدرها الممتلئ منها واحدة من أشهر الفتيات من هذا النمط، مع جينا لولو بريجيدا، وسيلفانا مانجانو.

فى البداية كان جمالها يطغى على موهبتها الحقيقية كممثلة، ففى فيلم فيتوريو دى سيكا "ذهب نابولى" (١٩٥٤) كان أداؤها يستحق الاحترام بالفعل. وبمساعدة زوجها، المنتج كارلو بونتى، لعبت لورين عددًا من أدوار بنت البحر المتوسط فى أفلام هوليودية، مثل فيلم ستانلى كريمر "الكبرياء والعاطفة" (١٩٥٧)، وفيلم ميلفيل شافيلسون "قارب المنزل" (١٩٥٨)، الذى عملت فيه مع كارى جرانت. وفى عام ١٩٥٧ تزوجت لورين من بونتى فى المكسيك، لكن قانون الطلاق الإيطالى لم يعترف بالزواج، وكنتيجة للمشكلات الزوجية والمالية، أصبح الزوجان هدفًا لمصورى صحف الفضائح، بل إن لورين قضت عدة أسابيع فى سجن إيطالى فى عام ١٩٨٢ بتهمة التهرب من الضرائب، وهى الجريمة التى زادت من شهرتها فى إيطاليا.

وكانت أفلامها الهوليودية مع نجوم كبار مثـل جرانـت، وألان لاد، وأنطونى بيركنز، وويليام هولدن، سببًا فى بداية شهرتها العالمية. وظهـرت فى أفلام ملحمية وتاريخية، مثل فيلمى أنطونى مان "إلسيد" (١٩٦١) و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤)، كذلك أفلام الويسترن مثل فـيلم جـورج كيوكر "هيلر فى ملابس وردية ضـيقة" (١٩٦٠)، وفـى أفـلام كوميـديا رومانسية مثل فيلم شارلى شابلن "كونتيسة مـن هـونج كـونج" (١٩٦٧)، وروبرت ألتمان "ملابس جاهزة" (١٩٩٤). وليس هناك مـن شـك فـى أن وجودها فى هوليود ساعدها على الحصول على أوسكار أفضل ممثلة عـن فيلم فيتوريو دى سيكا "امرأتان" (١٩٦٠)، الذى لعبت فيـه دور أم شـجاعة لفتـاة مراهقـة خلال الحرب العالمية الثانية. وهناك فيلمان آخران من أفلام دى سيكا قدما موهبة لورين الكوميدية، واشتركت فيهما مع الممثل الإيطالى الأكثر شهرة مارشيللو ماستروياني، وهما "أمس، واليـوم، وغـدًا" (١٩٦٢) الذى فاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، و"الزواج علـى الطريقـة الإيطاليـة" (١٩٦٤).

وقدمت لورين أعظم أداء فى حياتها الفنية للمخرج إيتورى سكولا فى "يوم خاص" (١٩٧٧)، حيث لعبت دور ربة بيت غير جميلة ومنهكـة فـى إيطاليا الفاشية، والتى تقع فى حب ماستروياني لكـى تكتـشف أنـه مثلـى الجنسية. فازت لورين بجائزتين عن مجمل حياتهـا الفنيـة: واحـدة مـن الأوسكار (١٩٩١)، والأخرى هى الأسد الـذهبى مـن مهرجـان فينيـسيا السينمائى (١٩٩٨).

مشاهدات مقترحة:

"ذهب نابولى" (١٩٥٤)، "امرأتان" (١٩٦٠)، "أمس، واليـــوم، وغــدًا" (١٩٦٢)، "سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤)، "يوم خاص" (١٩٧٥)، "ملابس جاهزة" (١٩٩٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Harris, Warren G. *Sophia Loren: A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1998.

Masi, Stefano, and Enrico Lancia. *Italian Movie Goddesses*. Rome: Gremese, 1997.

Peter Bondanella

لينا فيرتموللر

ولدت باسم أركانجيلا فيليتشى أسونتا فون

إلج سبانيول فون براوتيش، فى روما، إيطاليا، ١٩٢٨

بعد حياة فنية مبكرة كممثلة ولاعبة عرائس، تقابلت فيرتموللر مع فيديريكو فيللينى وعملت معه كمساعدة لم يذكر اسمها فى التيترات فى فيلم "ثمانية ونصف". وبعد ذلك مباشرة أخرجت فيلمها الروائى الأول "السحالى" (١٩٦٣)، الذى يذكر بفيلم فيللينى "المتعطلون" (١٩٥٣) فى تركيزه على المتسكعين الريفيين. وبعد إخراج عدة أفلام كوميدية باسم مستعار جورج إتش براون، وبطولة المغنية ريتا بافونى والممثل جانكارلو جانينى – مثل "ريتا الناموسة" (١٩٦٦)، و"لا تلدغ الناموسة" (١٩٦٧) والتى حققت بعض النجاح فى شباك التذاكر – صنعت فيرتموللر فيلم الويسترن اسباجيتى "قصة بيل ستار" (١٩٦٧).

وجاءت شهرتها العالمية بسبب خمسة من الكوميديات السياسية فائقة الجماهيرية، من بطولة جانينى مع ماريانجيلا ميلاتو. وكان منها "إغراء ميمى" (١٩٧٢) فيلمًا تهريجيًا حول الجنس والسياسة، وجعل من ممثليه مشهورين، ثم "الحب والفوضوية" (١٩٧٣) الذى حقق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر. كما أثار "طرحتها الأمواج" (١٩٧٥) غضب العديد من النسويين، وهو كوميديا عن امرأة غنية طرحتها الأمواج على جزيرة مهجورة مع عدد من العمال الإيطاليين، وقصص الحب والعلاقات التى تلت ذلك. والمقارنة

بين هذا الفيلم، وإعادة له فى عام ٢٠٠٢، توضح جودة أفلام فيرتموللر الكوميدية الأولى. وكان أسلوبها السينمائى متأثرًا بالثقافة الشعبية الإيطالية وبالسينما على حد سواء، وعشق لفن العرائس وتقاليد الكوميديا المرتجلة (ديللارتى)، لذلك كان معظم أفلامها يستخدم شخصيات نمطية كوميدية بهدف النقد الاجتماعى.

وأهم أعمال فيرتموللر هو "الجميلات السبع" (١٩٧٦)، الذى يجمع الكوميديا السياسية، ورؤية قاتمة عن الهولوكوست، واستحق الفيلم أول ترشيح لمخرجة عن أوسكار أفضل إخراج.

وبعد النجاح النقدى والتجارى الفائق لهذا الفيلم، وقعت فيرتموللر عقدًا لإخراج أفلام ناطقة بالإنجليزية، لكن جماهيريتها العالمية تناقصت بشكل كبير مع ظهور فيلم "ليلة مليئة بالمطر"(١٩٧٩). وجاءت أفلامها التالية الناطقة بالإيطالية، مثل "ثأر الدم" (١٩٧٨)، و"نكتة القدر" (١٩٨٣)، و"وداعًا يا بروفيسور!" (١٩٩٣)، و"العامل والكوافير" (١٩٩٦)، والتى أظهرت مزيج السياسة والفكاهة، لكنها لم ترق قط للنجاح والنقدى لأفلامها فى السبعينيات. وبالإضافة إلى عملها فى السينما، قامت فيرتموللر بإخراج الأوبرات، وصنعت أفلامًا للتليفزيون الإيطالى. ومنذ عام ١٩٨٨، كانت مديرة للمركز التجريبى للسينما، وهو مدرسة السينما فى روما.

مشاهدات مقترحة:

"إغراء ميمى" (١٩٧٢)، "الحب والفوضوية" (١٩٧٣)، "الكـل أخـذ مقلبًا" (١٩٧٤)، "طرحتها الأمواج" (١٩٧٥)، "الجميلات الـسبع" (١٩٧٦)، "وداعًا يا بروفيسور!" (١٩٩٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Ferlita, Ernest, and John R. May. *The Parables of Lina Wertmüller*. New York: Paulist Press, 1977.

Wertmüller, Lina. *The Head of Alvise*. London and New York: William Morrow, 1982.

———*The Screenplays of Lina Wertmüller*. Translated by Steven Wagner. Introduction by John Simon. New York: Quadrangle Books, 1977.

Peter Bondanella

اليابان

Japan

كانت السينما اليابانية هى أول سينما كبرى فى شرق آسيا تشق طريقها فى السوق المحلية والعالمية. فمنذ الثلاثينيات يمكن للمرء أن يجد إنتاجًا مشتركًا بين اليابان وألمانيا، مثل فيلم "الأرض الجديدة" (١٩٣٧) بينما كانت الأفلام اليابانية تفوز بجوائز فى مهرجان فينيسيا الدولى خلال ذلك العقد، وبالطبع فإن تلك الظواهر كانت تعكس ارتباط اليابان بحلفاء المحور خلال فترة الحرب، لكنها تشير أيضًا إلى رغبة اليابان فى الحضور العالمى فى عالم صناعة السينما. وتلك العولمة السينمائية تتماشى مع الرغبات الخطيرة والأكثر مأساوية لليابان فى الحضور العالمى بين القوى الإمبريالية منذ أواخر القرن التاسع عشر. لذلك ليس من المفاجئ أن تجد أن اليابان – أول قوة فى عالم شرق آسيا فى الزمن المعاصر – هى أيضًا أول قوة سينمائية فى شرق آسيا. واهتمامها بالتنافس مع الأمم المتقدمة صناعيًا من أجل الحضور العالمى محليًا وعالميًا كان يتماشى تمامًا مع رغبتها فى الحصول على أراضٍ ومستعمرات. إذن ليس مصادفة أنه منذ بداية القرن العشرين كان من الموضوعات الشعبية فى الأفلام اليابانية الحرب الروسية اليابانية (١٩٠٤–١٩٠٥)، وأن كلاً من السينما التسجيلية والروائية كانا محوريين للجهود الحربية لليابان داخل منطقة المحيط الهادى خلال الثلاثينيات والأربعينيات، سواء تلك التى تحتفى بانتصار اليابان المبكر على الولايات

المتحدة، أو التى تستمر فى الدعاية لإقناع المواطنين فى الوطن والخارج بالمبررات الأساسية للغزوات اليابانية. وفى الوقت ذاته، كانت اليابان تصنع سينما ذات جمال وحساسية خاصين، صنعت قبيل الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها، وبها اشتهرت السينما اليابانية عن حق.

التطورات الأولى

مثل بقية آسيا، عرفت اليابان السينما من خلال الكاميرات والمصورين الذين أرسلت بهم شركة الأخوين لوميير ليطوفوا فى كل أنحاء العالم. ودخلت السينما إلى اليابان فى عام ١٨٩٧ وهى لا تزال فى نشوة انتصارها فى الحرب الصينية اليابانية (١٨٩٤-١٨٩٥)، وكانت الإشارة الأولى فى حملة اليابان من أجل التحديث (والذى كان يعنى التصنيع والتغريب) هى العمل على جعل اليابان ندًا فى النظام العالمى الأوروبى الجديد. وكانت الحرب الروسية اليابانية (١٩٠٤-١٩٠٥) هى ذروة تلك المرحلة الأولى من التحولات الاجتماعية. ومع تزايد التصنيع، والحاجة إلى نظام تعليم راقٍ بالأسلوب الغربى، جاء التمدن، وتدفق السكان إلى المناطق الحضرية المكتظة أصلاً مثل طوكيو وأوزاكا، وهو ما كان مفيدًا بشكل خاص لنمو وتطور شكل الترفيه الحضرى الجديد المعروف باسم السينما. ووجدت تلك المرحلة التمهيدية للسينما أن اليابان موضوع للأفلام الغربية الأولى عندما نظر مصورو لوميير بعين استشراقية إلى الحياة اليابانية. وعندما بدأ اليابانيون أنفسهم تصوير الأفلام - لقد بدأوا بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٠ فى تصنيع آلات عرض بنموذج آلات أديسون - بدا أن من الحتمى أنهم بدورهم سوف يصورون بغين باحثة عما هو غريب ومتفرد فى اليابان. لقد كانت تلك

إستراتيجية مزدوجة: رؤية أنفسهم من خلال عيوب الغرب، وإعطاء صورة لليابان مصنوعة على نموذج الغرب ولكن من خلال تقنيات اليابان الخاصة، ولكن أيضًا بداية عملية دراسة جوهر "ماهية" اليابان، وهو ما سوف يتوج بإصدار ليس فقط القوانين الخاصة المتعلقة بمضمون الأفلام، ولكن أيضًا الوسائل الفعلية لخلق نوع من صورة مثالية لليابان عندما كانت الثلاثينيات على وشك الانتهاء، وامتداد الحرب فى منطقة المحيط الهادى. وحتى المرحلة المعاصرة، لا يزال هناك جدل حول ما هو "يابانى" (وما هو غير ذلك) يدور حول الأفلام السينمائية فى تلك المنطقة.

كانت الأفلام الأولى عن رقصات فتيات الجيشا، ومشاهد من الشوارع الشعبية، ولقطات أخرى من مناظر غريبة، وكانت تعرض فى المعارض أو فى مناطق التسلية التقليدية فى طوكيو، وأوزاكا، وكيوتو. وسرعان ما أسس هذا النمط ذاته، وبعد خمس سنوات من بداية القرن العشرين كانت السينما قد أصبحت متوجة أساسًا للترفيه، ومشروعًا تجاريًا يجذب الطبقات الوسطى والعمالية من المناطق الحضرية. ومع النمو السريع للمدن الكبرى خلال تلك الفترة، كان هناك جمهور كبير ليس فقط من الطبقة الوسطى والعمالية، وإنما أيضًا من الشباب. وبكلمات أخرى، لم يكن مطلوبًا للسينما والأفلام موقف أكثر ملائمة، وسرعان ما تم بناء دور عرض دائمة لكى تستوعب الأفلام، وتكونت الشركات المتخصصة فى إنتاجها. وتحول مسرح "كينكى كان" من المسرح الحى إلى السينما فى عام ١٩٠٠، وفى عام ١٩٠٣ أصبحت "دينكى كان" هى أول دار عرض بنيت خصيصًا للسينما . وكانت شركات يوشيزاوا قد بدأت بتزويد المعدات، ثم تحولت إلى إنتاج أفلام تسجيلية بدائية عند نهاية القرن التاسع عشر، وشيدت أستوديو سينمائيًا فى

عام ١٩٠٧. وفى الوقت ذاته بدأت شركة يوكوتا إنتاجها فى السينما الروائية، لذلك كانت السينما اليابانية عند نهاية العقد الأول من القرن العشرين منخرطة فى نشاط إنتاج وعرض الأفلام لجمهور يزداد تعطشًا لمشاهدتها. وحدثت ابتكارات بدأتها شركة باتيه (الفرنسية - المترجم) فى عام ١٩٠٥، مثل دور العرض الفخمة، وعاملات إرشاد المتفرجين إلى مقاعدهم وهن يرتدين ملابس موحدة، وأسعار تذاكر عالية، وتأسيس اندماجات أدت لاندماج أربع شركات إنتاج كبرى ليؤسسوا أستوديو نيكاستو، وكان ذلك تأسيسًا لممارسات احتكارية سوف تصبح هى طابع السوق، وسوف تساعد السينما اليابانية على النمو والتطور بنموذج مصانع فورد (للسيارات - المترجم) للإنتاج على نطاق واسع، والاقتصاديات الضخمة، والعمالة المتعاقد معها).

وتنقسم أفلام تلك الفترة إلى نوعين سائدين: قصص الكابوكى، والأفلام التسجيلية (الزائفة أو شبه التسجيلية). وكان "تمرد الملاكمين الصينيين" (١٨٩٨-١٩٠٠)، والحرب الروسية اليابانية، فرصة لقيام الجمهور اليابانى لاستكشاف العالم من حولهم خاصة بين المواطنين العالميين المتمدينين حديثًا. ويقال إن حوالى ثمانين فى المائة من الأفلام التى صنعت وعرضت فى اليابان فى عام ١٩٠٥، كانت مكرسة للحرب الروسية اليابانية، لكن عدد هذه الأفلام تناقص بسرعة بمجرد انتهاء الحرب. لكن قد يكون أن هذا التناقض يعود إلى الجمهور كان يزداد تفضيلاً للقصص الأكثر تعقيدًا للدراما المقتبسة عن مسرحيات الكابوكى. ومن المؤكد أن تلك المؤسسة التقليدية فى السينما اليابانية التى يطلق عليها "بينشى" ***benshi*** (يمكن ترجمتها إلى "الحكواتى" - المترجم) تضرب بجذورها فى مسرح الكابوكى ومسرح العرائس. فمع المصاحبة الموسيقية المعتادة كان هناك هذا المعلق الذى يشرح الفيلم، ويقدم

حوارًا شبه متزامن، ليملأ الفراغات فى السرد، ويضيف ما يلزم من المصاحبة الصوتية للعناصر البصرية، مما جعل السينما اليابانية عرضًا متكاملاً متعدد الوسائط. وكانت القصص المستمدة من مسرح الكابوكى تعطى المتفرجين الفرص لرؤية الممثلين المشهورين وهم يعيدون أجزاء من أدوارهم المشهورة، كما كانت تسمح بأن يكون للقصة حلقات، تتكامل فيها أجزاء مصورة سينمائيًا مع العروض المسرحية الحية.

وإذا كان الاعتماد على "دراما المسلسلات" تلك اعتمادًا قصير العمر عندما أصبحت الأفلام أكبر قليلاً، وأصبح الجمهور أكثر رغبة فى معايشة السينما كسينما، فقد أصبح "الحكواتى" جزءًا من السينما على المستوى الفعلى. ويقول البعض إن التأخر النسبى فى دخول الصوت إلى السينما اليابانية (١٩٣١)، ورغبة الجمهور فى الاستمرار فى ارتياد السينما الصامتة، يعودان إلى جماهيرية "الحكواتى"، بالإضافة إلى الأعداد الكبيرة لمن يشتغلون بهذه المهنة. وعلى سبيل المثال كان هناك فى عام ١٩٢٧ ما يزيد على ٧٥ ألفًا من هؤلاء المعلقين على الأفلام، بما يشهد على جماهيريتهم ونفوذهم. وممن كتبوا عن السينما مثل نويل بيرش وجوزيف إل أندرسون، هناك من يقول إن الحكواتى هو السبب الأول فى أن السينما اليابانية طورت طرقًا متفردة فى الحكى، وأساليب التصوير، والإيقاع الفيلمى. ومن المؤكد أنه أعطى السينما اليابانية تقاليد حيث الواقعية النفسية والحبكة المحبوكة تتراجعان فى الأهمية أمام وجود سلسلة من المشاهد القوية واللحظات الكاشفة، والاختصارات السردية، والميزانسين المسطح، أو وجود أفلام أطول تعيد إنتاج إيقاع وتقنيات مسرح الكابوكى والبونراكو. وكان من الطبيعى وجود تقاليد أخرى من الفن والثقافة اليابانيين أخذت السينما عنهما،

بما فى ذلك الرواية والتصوير التشكيلى، لكن البعض قد يجادل فى أن جزءًا كبيرًا من تفرد السينما اليابانية يعود إلى هذا التوجه المسرحى.

وقد اتسع هذا التوجه بشكل مهم فى العشرينيات مع بزوغ المسرح الجديد (*shimpa*)، واقتباسه المتكرر فى السينما. وقد اعتمد مسرح الكابوكى ومسرح شيمبا بالإضافة إلى السينما على الممثلين الذين يتقمصون أدوار النساء (*onnagata*)، لكن هذا التقليد بدأ فى الاختفاء مع التجسيد الأكثر حميمية فى السينما، والدخول التدريجى للقطات القريبة، والتنافس القادم من المسرح الطبيعى المعروف باسم "المسرح الجديد" (*shingeki*). وكان الأسلوب السائد فى مسرح شيمبا هو الميلودراما، وهو النمط الذى يمكن تعريفه بأنه يركز على النساء وقضاياهن، وهكذا فإن استخدام الممثلين الذين يتقمصون أدوار النساء بدأ فى التراجع. كما ظهر ممثلون مخرجون تدربوا فى هوليود، مثل كيسابورو (توماس) كوريهارا (١٨٨٥-١٩٢٦)، ساعدوا على ابتعاد اليابان عن هذا الأسلوب المسرحى الخاص، لذلك بعد عام ١٩٢٢، ونجاح فيلم "أرواح على الطريق" (١٩٢١)، أصبحت أيام ممثلى أدوار النساء معدودة (رغم استمرار هذا التقليد فى مسرح الكابوكى).

وفى بداية العشرينيات، ظهرت أستوديوهات شوشيكو كمنافس رئيسى لشركة نيكاتسو، واعتمدت شوشيكو على الممارسات الهوليودية فى الإنتاج، وتخلصت من أسلوب أداء ممثلين رجال لأدوار النساء، وقدمت أفلامًا ميلودرامية من نوعية "شيمبا" لكى تجذب النساء من الطبقتين العاملة والوسطى، وتفوقت على شركة نيكاتسو التى تخصصت فى أفلام الأكشن والمبارزات المقتبسة عن مسرح الكابوكى. وقد يقال إن هنا تكمن جذور

النمطين الأساسيين فى السينما اليابانية، المسرحية التاريخية (*jidai-gelci*)، والمسرحية المعاصرة (*gendai-mono*)، رغم أن مسرح الكابوكى يستخدم هذين التقسيمين الأساسيين أيضًا. ومع نجوم مثل ماتسونوسوكى أونوى فى العقد الثانى من القرن العشرين، ثم دينجيرو أوكوتشى (١٨٩٨-١٩٦٢) تحت إخراج دايسوكى إيتو (١٨٩٨-١٩٨١) فى شركة نيكاتسو، وأيضًا تسوماسابورو باندو (ولد فى عام ١٩٥٠)، الذى عمل فى شركة سوزو ماكينو (١٨٧٨-١٩٢٩)، وابنه ماساهيرو ماكينو (١٩٠٨-١٩٩٣)، أصبحت المسرحية التاريخية فى السينما اليابانية نمطًا مؤسسًا، فى مكانة ظلت محتفظة بها حتى السبعينيات.

لكن عالم المسرحية المعاصرة وأنماطها الفرعية العديدة، مثل "سينما الحساسية" (*keiko eiga*) التى تصور مشكلات وقضايا اجتماعية معاصرة، تعالج عادة من منظور يسارى، وكوميديات "الكلام الفارغ" أو العبث (*nansensu*)، وخاصة الأفلام التى تدور حول الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة (*shomin-geki*)، هذا العالم هو الذى ازدهرت عليه وفيه السينما اليابانية بحق، وصنع من خلاله معظم العظام من الممثلين والممثلات والكتاب والمخرجين فى ذلك العصر بصمتهم فى تاريخ السينما العالمية.

العصر الذهبى الأول

دخل الصوت إلى السينما اليابانية فى عام ١٩٣١ مع فيلم هينوسكى جوشو (١٩٠٢-١٩٨٠) "زوجة الجار وزوجتى"، لكن المخرجين الكبار فى السينما اليابانية استمروا فى العمل فى السينما الصامتة حتى أواسط الثلاثينيات. لكن سواء كانت صامتة أو ناطقة، فإن السينما اليابانية فى

الثلاثينيات حققت عصرًا ذهبيًا حقيقيًا، عندما كانت هناك شركات كبرى مثل شوشيكو، ونيكاتسو، ثم توهو التي التحقت بصفوفهما من خلال سلسلة من الاندماجات، واعتمدت هذه الشركات على التعاقد مع ممثلين ومخرجين كانوا يعملون بشكل عام داخل أنماط محددة، على النحو الذى كانت تعمل به هوليود آنذاك. واعتمدت شركة توهو على ممثلين وممثلات مشهورين مثل كازو هاسيجاوا (١٩٠٨-١٩٨٤) (الذى سوف يصنع ما يزيد على ٣٠٠ فيلم عبر حياته الفنية)، وتاكاكو إيرى (١٩١١-١٩٩٥)، سوتسيكو هارا (ولد عام ١٩٢٠، والنجمة الطفلة هايديكو تاكامينى (ولدت عام ١٩٢٤) (والتى لم يأفل نجمها قط وظلت تعمل حتى الستينيات من عمرها). كما عمل لدى الشركة مخرجون مثل تاينوسكوى كينوجاسا (١٨٩٦-١٩٨٢)، هيروشى إيناجاكى (١٩٠٥-١٩٨٠)، ميكيو ناروزى (١٩٠٥-١٩٦٩)، وبذلك استطاعت شركة توهو أن تعمل بكل طاقتها فى نمطى المسرحية التاريخية والمعاصرة. ولم يكن لدى شركة شوشيكو من النجوم مثلما كان لشركة توهو، لكن أهم المخرجين عملوا لديها، مثل ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣)، وهاينوسوكى جوشو، ياسوجيرو شيمازو (١٨٩٧-١٩٤٥)، هيروشى شيميزو (١٩٠٣-١٩٦٦)، الذين عملوا فى فرع كاماتا التابع للشركة، وجعلوا من عالم الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة نمطًا فيلميًا خاصًا بالشركة، سواء فى كوميديات مثل فيلم أوزو "ولدت لكننى..." (١٩٢٤)، وشجن ناروزى فى "كونى مثل وردة أيتها الزوجة" (١٩٣٥)، أو أعمال تدور حول أطفال فى أفلام أخرجها شيميزو، مثل "أطفال فى الريح" (١٩٣٧).

ونجح بعض المخرجين فى العمل خارج الشركات الثلاث الكبرى شوشيكو، وتوهو، ونيكاتسو، أو الانتقال بينها. لقد بدأ ناروزى فى شوشيكو ثم انتقل إلى توهو، بينما انتقل من نيكاتسو إلى توهو المخرج ساداو ياماناكا (١٩٠٩-١٩٣٨)، الذى كان موته فى ميدان المعركة فى الصين فى عام ١٩٣٨ خسارة كبيرة فى عالم المخرجين آنذاك. كما استطاع كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) أن يشق لنفسه مسارًا جيدًا بالعمل لشركات مستقلة أو شبه مستقلة، مثل "دى إيشى إيجا"، حيث صنع فى عام ١٩٣٦ فيلمين من أهم أعماله، هما "مرثية أوساكا"، و"شقيقات جيون". لقد كانت هناك شركات إنتاج مستقل، من أشهر أفلامها فيلم كينوجاسا "صفحة من الجنون" (١٩٢٦)، وهو فيلم طليعى يركز على رجل يعمل فراشًا فى مصحة عقلية لكى يكون قريبًا من زوجته، التى أودعت المصحة بعد محاولتها إغراق طفلها، ويقدم الفيلم لقطات ذاتية تصور وجهة نظر النزلاء فى هذا المكان التعبيرى. وكان هناك نطاق واسع للأفلام، يتراوح بين "المسرحية القديمة" وعالم "الرونان" (الساموراى الذين بلا عمل)، والكوميديا الخشنة عن الشباب الجامعى، وميلودرامات باكية عن حب ضائع أو فقر مدقع، ورومانسيات رقيقة، ودراما مؤثرة عن أطفال صغار، وحتى الكوميديات الموسيقية، وكان ذلك كله يكشف عن نجاح السينما اليابانية.

ورغم أن اليابان لم تكن بلد تصدير قويًا للأفلام (حتى أدخلتها بالقوة إلى المناطق المحتلة خلال الحرب)، فإن عدد السكان الكبير كان كافيًا لدعم صناعة السينما، ووصل عدد الجمهور فى منتصف الثلاثينيات إلى ٢٥٠ مليونًا كل عام. وكما كان الحال فى هوليود آنذاك، امتلكت شركات الإنتاج

الكبرى دور العرض الكبرى، أو كانت تتحكم فى معظمها من خلال التزامات قانونية وتعاقدية. ورغم أن ذلك خلق صعوبة للإنتاج أو العـرض المـستقل (كانت أفلام الهواة والأفلام التسجيلية تعرض بانتظام كبير خلال تلك الفترة، لكنها ظلت خارج ممارسات الإنتاج التقليدى ومنافذ عرضها)، فإن الـسينما التجارية – بمجموعة النجوم المضمونين، والأنماط الفيلمية البسيطة، ونظام التوزيع الخاص بها – لم تعط حرية كبيرة للإبداع آنذاك، فى فترة كانت فيها هوليود وفرنسا تقدمان أفضل الأفلام فى تاريخ السينما، وهو ما سوف تفعله اليابان بعد ذلك فى الخمسينيات.

ولأن اليابانيين كانوا واعين دائمًا بهوليود، وكانوا مستوردين رئيسيين للأفلام الأمريكية (وهو وضع لا يزال قائمًا)، فإنهم كانوا منتبهين لأسـلوب وطرق القوة السينمائية الأكبر فى العالم. لذلك يمكن للمرء أن يـرى تـأثير هوليود على السينما اليابانية فى الثلاثينيات، سـواء فـى كوميـديات أوزو العبثية، والتى اقتبست عن هارولد لويد وصنعت قصـصًا عـن طموحـات الشباب اليابانى المعاصر، أو فى تأثر ميزوجوشى بأفلام إخـوان وارنـر، واستخدام الإضاءة من المقام المنخفض، والدراما نصف الواقعية. ومع ذلـك فإن السمات الخاصة للثقافة السينمائية اليابانية ظهرت فى هذه الأفلام، إلـى جانب أفلام عشرات من المخرجين الممتازين الآخرين، الذين أظهروا تعبيرًا متفردًا عن الحساسيات اليابانية. ويقول ديفيد بوردويل إنه قد سُمح بظهـور أسلوبية واضحة فى الأفلام، جنبًا إلى جنب – وداخل – القـصص النمطيـة متقنة الحبكة. ومن المؤكد أن التقاطات ميزوجوشـى الطويلـة، وحركـات الكاميرا المعقدة، لم يتم اقتباسها عن هوليود فى الثلاثينيات، خاصة لحظـات

المبالغة الأسلوبية فى "مرثية أوزاكا"، و"قصة آخر زهور الأقحوان" (١٩٣٩)، القريبة من روح أفلام الفنان الفرنسى الكبير جان رينوار، لكن مع مذاق يابانى خاص. وفيلم ياماناكا "إنسانية وبالونات ورقية" (١٩٣٨) هو مزيج رائع من "المسرح الجديد – الطبيعى" ودراما الساموراى، ويحكى قصة يابانية عن القمع الطبقى والمأساة الإنسانية. إن هناك عددًا من أفلام السينما اليابانية قد فقدت، خاصة تلك التى صنعت قبل الحرب العالمية الأولى، لكن حصاد الثلاثينيات قد دمر بدوره، بسبب الحرب، وبسبب تلف نيترات السليولوز، وبسبب الإهمال، ورغم ذلك فإن ما تبقى يفصح عن سينما حيوية مثل صناعات سينما أخرى فى العالم، سينما مستمدة من تقاليد ثقافية وجمالية متفردة.

ثوران الحرب وانقطاعها

بحلول عام ١٩٣٧، كانت اليابان فى حرب مع الصين، وكانت الحرب حتمية منذ عام ١٩٣١ لكل من له عينان، ولكن عندما جاء عام ١٩٣٧، كان التجنيد فى اليابان، وحملاتها بين الحين والآخر فى أرض الصين، تعنى أن اليابان فى حالة حرب. وفى الوقت ذاته تزايد ظهور الصين فى السينما اليابانية، مع النجومية الفائقة للممثلة يوشيكو ياماجوشى التى كانت النموذج الأشهر على محاولة اليابانيين هزيمة الصين على الشاشة وخارجها، فقد كانت امرأة يابانية ولدت فى منشوريا، واعتبرت ممثلة صينية باسم لى هسيانج لان، وظهرت فى عدد من أفلام الدعاية الصريحة حيث لعبت بالضرورة دور امرأة صينية تحب جنديًا يابانيًا ينقذها وتدين له بالفضل.

وبلاشك فإنه لم يكن هناك تأثير لأفلام الدعاية مثل "ليلة الصين" (١٩٤٠) داخل الصين، حيث لم يرغب الجمهور الصيني في هذه الأفلام، أما على الجبهة الداخلية اليابانية، فكانت أفلام الدعاية منتظمة العرض في عام ١٩٤٠، لكن موهبة ياموجوشي وجمالها كانا يتجاوزان أهداف مثل هذه الأفلام.

كما كانت الرقابة الحكومية عاملاً مهمًا في إنتاج السينما اليابانية. فمنذ عام ١٩٢٥، تأسست هيئة حكومية مركزية لمراقبة مضامين الأفلام، مع اهتمام خاص بالأمن العام والأخلاق. وكانت السينما اليسارية في أواخر العشرينيات وبدايات الثلاثينيات (بما في ذلك العديد من الأفلام التسجيلية) تؤدي إلى مزيد من التدخل الحكومي، لكن النزعة الاجتماعية المحافظة، والنزعة العسكرية الإمبريالية المتزايدة، هما اللتان قادتا اليابان إلى الحرب في المحيط الهادي، والتأميم الفعلي لصناعة السينما، والرقابة الصارمة منذ عام ١٩٤٠. وأدى صنع أفلام السياسة القومية (*kokusaku-eiga*) إلى سينما ذات طبيعة دعائية صريحة، في الوقت نفسه الذي فرضت فيه الحكومة اندماج الشركات الكبرى: شوشيكو، وتوهو، ودايبي (التي استولت عليها أستوديوهات نيكاتسو). ومنذ عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤١، أنتج عدد من الأفلام المثيرة للاهتمام الأقل دعائية، مثل "خمسة كشافين" (١٩٣٨) و"طين وجنود" (١٩٣٩) اللذين يبدوان قاتمين في تصوير أرضية المعركة في الصين، بينما كان "موجِّه الطائرة" (١٩٣٩) أقرب إلى الكوميديا الفاتنة. وكانت الأفلام عظيمة مثل فيلم المخرج ميزو جوشي "سبعة وأربعون رونان من عصر جينروكو" (١٩٤١)، وفيلم أوزو "كان هناك أب" (١٩٤١)، تبدو أقل دعائية من أفلام هوليود التي تعلن كراهيتها الشديدة لليابان وتناصر

الحرب خلال الثلاثينيات، لكن هناك أفلامًا أقل شهرة اتخذت وجهة مضادة للغرب، مثل فيلم شركة توهو "حرب الأفيون" (١٩٤٣) ذى الميزانية الضخمة والنجوم الكبار، وأخرجه المخرج غزير الإنتاج ماساهيرو ماكينو، وبطولة سيتسوكو هارا وهيديكو تاكامينى، وهو فيلم دعائى فاتن، بممثلين يابانيين يجسدون شخصيات صينية وبريطانية. لكن عندما بدأت الحرب فى السير فى مسار سيئ بالنسبة لليابان، بدأت صناعة السينما بدورها فى الانحدار، حيث ندرت الموارد، وتعرض السينمائيون لمزيد من الرقابة. ومن المفارقات الساخرة أنه عندما انتهت الحرب، ووصلت قوات الاحتلال الأمريكية، تعرضت صناعة السينما لبعض من معايير الرقابة الصارمة نفسها، لكن هذه المرة فى اتجاه مضاد.

العصر الذهبى الثانى

يمكن القول بأن السينما اليابانية فى الخمسينيات كانت إحدى الذروات فى تاريخ السينما العالمية، حين حققت اليابان وجودًا عالميًا مهمًا فى المهرجانات السينمائية، وسينما الفن، كما عززت من جمهورها اليابانى فى الداخل مما أدى إلى إحدى أخصب الفترات فى الإنتاج السينمائى على مستوى العالم. بدأ ذلك العصر الذهبى على نحو برىء بما فيه الكفاية، وتحت انتداب الاحتلال الأمريكى، حيث استهلت السينما اليابانية إنتاج الأفلام التى تناصر الديمقراطية وتحرر المرأة، بينما ترفض النزعتين الإقطاعية والعسكرية (اللتين سيطرتا فى السنوات السابقة على الحرب - المترجم). وفى ظل هذه الظروف تراجعت أفلام المسرحيات التاريخية، لتفسح مكانًا للأفلام التى تدرس واقع ما بعد الحرب، رغم أن ميزوجوشى صنع فيلمًا عن

فنان الطباعة على الخشب أوتامارو، فى فيلم "أوتامارو ونساؤه الخمس" (١٩٤٦)، والذى مزج فيه ببراعة بين غرابة الفترة التاريخية ونزعة تحرير المرأة. وتناول أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) المشكلات الاجتماعية فى أفلام مثل "المبارزة الهادئة" (١٩٤٩)، و"الملاك المخمور" (١٩٤٨)، و"كلب ضال" (١٩٤٩)، بينما استمر أوزو فى تنقيح رؤيته عن العائلة اليابانية كان يزيد من تماسك أسلوب سينمائى خاص ومتفرد فى أفلامه فى فترة ما بعد الحرب، مثل "آخر الخريف" (١٩٤٩)، و"بداية الصيف" (١٩٥١)، و"قصة طوكيو" (١٩٥٣). والحقيقة أن أحد أسباب العصر الذهبى للخمسينيات كان الطريقة التى انضم فيها لعظماء الثلاثينيات - مثل ميزوجوشى، وأوزو، وناروزى، وجوشو - جيل جديد من السينمائيين مثل كيروساوا، وكون إيشيكاوا (ولد عام ١٩١٥)، وكيسوكى كينوشيتا (١٩١٢-١٩٩٨)، وماساكى كوباياشى (١٩١٦-١٩٩٦)، وآخرين.

وبدأت مجموعة من النجوم والنجمات فى الظهور فى أنماط فيلمية مثل سينما المرأة، خاصة تنويعات هذا النمط مثل "قصص الأم"، والتى كان منها فيلم كينوشيتا "مأساة يابانية" (١٩٥٣)، وسينما فتاة البار التى كان منها فيلم ناوزى الراقى "عندما تصعد امرأة السلم" (١٩٦٠). وعادت الأفلام الموسيقية للظهور فى أشكال عديدة، بقيادة المغنية الفولكلورية الرائعة هيبارى ميسوار (١٩٣٧-١٩٨٩). والتى ظهرت فيما يزيد على مائة فيلم فى الخمسينيات. وكان هناك نجوم أكشن من الرجال على طريقة ألفيس بريسلى، مثل يوجيرو إيشيهارا (١٩٣٤-١٩٨٧) وأكيرا كوباياشى (ولد عام ١٩٣٧)، والذين أعطوا أفلام شركة نيكاتسو شكلاً خاصًا. وتخصصت شركة توهو فى

الحكايات المجازية عن القنبلة الذرية فى شكل "سينما الوحوش" (*Kaiju-eiga*)، وخلقت – بالمعنى الحرفى للكلمة – أعظم نجم فى هذا العقد "جودزيللا" (١٩٥٤) (باليابانية *Gojira*)، لتتلوه حلقات أخرى ووحوش عديدة شبيهة. ونجحت شركة دايبى بطريقتها فى صنع أفلام ناجحة فى شباك التذاكر، كما صنعت أفلامًا تستهدف الجمهور فى الخارج فى مهرجانات السينما وبيوت الفن.

وكان فيلم كيروساوا "راشومون" (١٩٥١) فيلمًا غامضًا ملغزًا، لم تهتم شركة توهو بإنتاجه، وصنعته شركة دايبى ولم يلق تقديرًا كبيرًا داخل اليابان، لكن نجاحه فى مهرجان فينيسيا فى عام ١٩٥١(حيث فاز بجائزة الأسد الذهبى)، ثم فوزه بجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى، كانا تعويضًا عن إخفاقه بالداخل. واستحق كيروساوا الشهرة على الفور، كما استحقت شركة دايبى الاحترام، واكتسبت اليابانية التقدير العالمى الذى اشتاقت إليه طويلاً. وبدأت شركة دايبى فى حملة لإنتاج الأفلام التى تتوجه بها إلى المهرجانات السينمائية والتوزيع فى دور عرض سينما الفن، ونالت قدرًا كبيرًا من النجاح مع فيلم ميزوجوشى "أوجيستو" (١٩٥٣)، وفيلم كينوجاسا "بوابة الجحيم" (١٩٥٣). وهذا الميل لصنع أفلام تاريخية من أجل سوق التصدير كانت له عواقب سيئة، إذ إنه منع العديد من أفلام "المسرحية المعاصرة" من تلقى الدعم المؤسسى المطلوب لكى يتحرر من قيود السوق المحلية. لذلك فإن أوزو وناروزى – على سبيل المثال – كانا أقل شهرة فى الخارج من كيروساوا وميزوجوشى. ومع ذلك، وبقيادة شركة دايبى لهذا الاتجاه، انضمت الشركات الأخرى إلى اتجاه صنع أفلام "المسرحية

التاريخية"، وحصل فيلم كيروساوا "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، وثلاثية إيناجاكى عن الساموراى (١٩٥٤-١٩٥٦)، على التوزيع العالمى وجوائز المهرجانات الدولية. وربما ساعدت هذه الأفلام التاريخية على أن تخلص اليابان من صورتها كقوة إمبريالية شنت حربًا دموية مخيفة ضد جيرانها الآسيويين وضد القوى الغربية، مثل الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى. ولأن هذه الأفلام تدور فى الماضى، فقد ابتعدت تمامًا عن الحرب التى انتهت لتوها، وقدمت صورًا لثقافة غرائبية: أزياء زاهية الألوان، نساء جميلات وغامضات، مناظر داخلية بديعة ذات جدران مرسومة، وحدائق غناء لممارسة عقيدة "الزن". لكن أفلامًا مثل "راشومون" و"أوجيستو" و"بوابة الجحيم" تتحدث فى الحقيقة بوضوح عن كارثة الحرب فى المحيط الهادى، وتدمير المدن اليابانية، وتأثير ذلك على المدنيين الأبرياء، خاصة النساء، وصدمة الخسارة والهزيمة.

إن هذه الإزاحة لحرب حديثة إلى ماضٍ بعيد جعلت الأفلام أقرب إلى ذوق الجمهور فى الداخل والخارج. لكن أى إزاحة أو حيل أو معانٍ خفية لم تكن مطلوبة لتدير البراعة الفنية فى هذه الأفلام، التى اعتمدت على التقاليد التصويرية لفن الرسم بالفرشاة بالأبيض والأسود (*sumi-e*)، وتصوير المناظر الطبيعية بالأسلوب اليابانى (*yamato-e*) ولفائف القصص المصورة (*emaki-mono*)، لذلك فقد تميزت السينما اليابانية برشاقة تصويرية لا تُرى فى أى مكان آخر فى العالم. وكان النزوع الطبيعى إلى اللقطات العامة والالتقاطات الطويلة هو الذى أعطى للعديد من هذه الأفلام إيقاعًا تأمليًا هادئًا مسترخيًا ومستكينًا أعجب العديد من نقاد السينما والسينمائيين الشباب. كما

كان خلق الجو العام، والطابع، من السمات المتفردة للسينما اليابانية. فمع ضم العديد من العناصر المسرحية، قدمت الأفلام نفسها كنتاج لثقافة بدت بعيدة عن تلك التى شنت حربًا ضارية على العالم. وكانت هناك تجارب أسلوبية عند كيروساوا، وهو أحد المخرجين النادرين الذين أجادوا المونتاج الديناميكى بقدر إجادته للالتقاطات الطويلة، كذلك تجارب أوزو المتفرد بحق، بصوره، واختصاراته السردية، ونقاطه الدرامية، واهتمامه بموضوع واحد، وقد نمت هذه التجارب من مرحلة سينمائية غزيرة الإنتاج، ومتنوعة، ومثيرة للاهتمام. ويمكن للمرء أن يقول إن ذلك المزيج ذاته من النزوع لسينما الفن والتوجه لشباك التذاكر هو الذى يحدد تلك الفترة، ليس فقط كفترة ذهبية من السينما اليابانية، بل فترة ذهبية من السينما العالمية.

موجة جديدة

وصلت بعض الدراسات النقدية المعاصرة إلى التساؤل حول التعريف السهل والسريع لمصطلح "الموجة الجديدة" (*Nuberu bagu*) فى اليابان، لمجموعة من السينمائيين الذين أخرجوا أفلامهم الأولى فى أستوديوهات شوشيكو تقريبا عام ١٩٦٠، خاصة ناجيزا أوشيما (ولد عام ١٩٣٢)، ماساهيرو شينودا (ولد عام ١٩٣١)، يوشيشيجى يوشيدا (ولد عام ١٩٣٣). ويمكن ببعض التشابهات من حيث الأسلوب والموضوع مع الموجتين التجديديتين فى كل فرنسا وبولندا فى تلك الفترة، قد تؤدى المقارنة إلى بعض الفهم، وإن كان ذلك من منظور العلاقات العامة والصحافة الرائجة. ومع ذلك، وبإضافة جهود معاصرة لمخرجين مثل شوهاى إيمامورا (ولد عام

١٩٢٦)، وسوسومو هانى (ولد عام ١٩٢٨)، يمكن للمرء أن يقول إنه كانت هناك لحظة تاريخية من التقاء الاهتمامات التى تدور حول التحالف السياسى بين اليابان والولايات المتحدة، وحالة الاغتراب التى عاشها شباب ما بعد الحرب، واستمرار التمييز ضد الكوريين، وأهل القمة والعمال الفقراء وتحرر المرأة، وتحرير الشكل السينمائى من سيطرة الأساتذة الكلاسيكيين ومن فترة ما بعد الحرب. وإذا كان من الشائع القول بأن هذه الموجة الجديدة وصلت إلى ذروتها فى عام ١٩٦٠، فإن الرؤية من على بُعد تاريخى تكشف عن أن "موجة" أكثر صدقًا وإثارة للاهتمام من السينما الثورية جاءت حوالى نهاية ذلك العقد وليس بدايته.

كان نجاح سينما التيار السائد فى اليابان فى الخمسينيات قد ساعد شركات مثل شوشيكو بشكل خاص، ونيكاتسو أيضًا، على السماح بقدر أكبر من الحرية الإخراجية فى التعبير، والخروج على الأنماط الفيلمية التقليدية. وتزايد هذا الوضع عندما بدأت الصناعة فى الانحدار بعد عام ١٩٦٣، وكان ذلك راجعًا فى الأغلب لدخول التليفزيون، الذى أخذ الجمهور بسرعة، خاصة نساء الطبقة المتوسطة. وكانت إحدى الطرق للحفاظ على الجمهور هى التحول إلى مخرجين شباب وموضوعهم المفضل عن حياة الشباب. ومع أفلام مثل "قصة الشباب القاسية" (١٩٦٠)، "صبيان أشقياء" (١٩٦١)، "خنازير وسفن حربية" (١٩٦١)، وأفلام أخرى، ظهر شىء يشبه موجة جديدة. وكان من علامات ابتعاد هذه السينما عن أفلام الشباب فى الخمسينيات ظهور الشباب المتمرد الذى يشعر بالاغتراب وجاء من مجتمع الطبقة الوسطى، أو الشباب العاجز عن الانخراط فى الوعد بنهضة اقتصادية

لليابان، وأسلوب سينمائى يتسم بتقنيات تسجيلية جديدة، وكاميرا محمولة على اليد، ورفض للتقاليد التصويرية، كل ذلك من خلال وجهة نظر كوميدية قاتمة. لكن عندما انصرم العقد، ولم تعد الصناعة قادرة على دعم الجهود الراديكالية للسينمائيين الشبان، ومع استمرار جمهور سينما التيار السائد في الابتعاد عن السينما اليابانية، وصلت الصناعة إلى أزمة بنهاية الستينيات. وجاءت "نقابة فن المسرح" (*ATG*) لتنقذ العديد من سينمائيى الموجة الجديدة، فأدخلت طرقًا جديدة فى الإنتاج والتوزيع. ولم تكن مصادفة أن أفضل أفلام هانى، وشينودا، ويوشيدا، وحتى أوشيما، صنعت فى "نقابة فن المسرح"، وأنه حتى معظم أعمالهم التالية كانت أقل من أفلامهم الأصيلة التى صنعوها هناك.

بدأت "نقابة فن المسرح" أساسًا فى الستينيات كمكان وشركة لعرض الأفلام الأجنبية، رغم أنها أنتجت فيلم "الشَرَك" فى عام ١٩٦٢، أول أفلام المخرج المستقل القدير هيروشى تيشيجاهارا (١٩٢٧-٢٠٠١). وكان توزيع وعرض النقابة لفيلم أوشيما "عصابة النينجا" فى عام ١٩٦٧، الذى أنتجته شركة سوزوشا الخاصة بأوشيما، توزيعًا وعرضًا ناجحين مفاجئين. لم يستخدم أوشيما لقطات أكشن حية، وإنما نفذها بأسلوب التحريك للكتب والروايات المصورة (*manga*)، وذلك بتكبير أو تصغير أو الطبع المزدوج لصور ثابتة أو من خلال المونتاج السريع بينها. وكان الجمهور الذى رحب بهذا الفيلم بحماس من الصغار أساسًا، وهو ما قد يمثل دعوة لكل المنتجين، لكن "نقابة فن المسرح" كانت أول من التفت إلى ذلك. وفى الوقت ذاته، كان المخرج المشهور بالفعل شوهاى إيمامورا قد اشترك فى إنتاج فيلم "رجل

يختفى" (١٩٦٧) مع النقابة، وحقق الفيلم نجاحًا متواضعًا مرة أخرى مع الجمهور الشاب القلق الذى كان على أتم استعداد لتقبل فن ومسرح وسينما الأندرجراوند. وبحلول عام ١٩٦٨ سوف تقدم النقابة مزيدًا من هذه الأفلام، مثل "القتل شنقًا" (١٩٦٨) من إخراج أوشيما، و"الحفل" (١٩٧١) الذى أصاب قلب المؤسسات الاجتماعية والعائلية اليابانية، و"يوميات لص" (١٩٦٨) الذى يصور يابان الستينيات كما لم يستطع فيلم آخر، كذلك أفلام شينودا مثل "انتحار مزدوج" (١٩٦٩)، وتوشيو ماتسوموتو (ولد عام ١٩٣٢) "موكب جنائزى للورود" (١٩٦٩) و"الجحيم" (١٩٧١)، وهى الأفلام التى تجمع أكثر الفنون اليابانية تقليدية - مثل فن الخط وفنون أخرى - مع معالجة حداثية للسينما.

ويجب ألا تقلل أهمية الموجة الجديدة فى الستينيات من أهمية أنماط الأفلام التقليدية، خاصة الأفلام التى تتوجه إلى رجال الطبقة العاملة والشباب. وإذا كانت النساء قد هجرن السينما إلى التليفزيون، وأسلوب الحياة المنزلية فى اليابان الناجحة اقتصاديًا، فقد تحول السينمائيون إلى سينما الساموراى بأعداد متزايدة. وبتأثير من المخرج كينجى ميسومى (١٩٢١-١٩٧٥) والنجم رايزو إيشيكاوا (١٩٣١-١٩٦٩)، دخل توجه شاب جديد إلى القصة العدمية حول الساموراى المتقاعد بلا عمل والذى تستحوذ عليه فكرة، مثل فيلم "سيف الشيطان" (١٩٦٠) وجزأيه التاليين (١٩٦٠-١٩٦١). وهذه القصة نفسها سوف تعاد بشكل أسلوبى فى آخر هذا العقد على يد تاتسويا أوكاموتو (١٩٢٣-٢٠٠٥) فى نسخة معروفة باسم "سيف الملعون" (١٩٦٦). وأسهم أكيرا كيروساوا فى هذا الاتجاه الفوضوى والعنيف الجديد

للنمط الفيلمى مع "يوجيمبو الحارس" (١٩٦١) و"سانجورو" (١٩٦٢) من بطولة توشيرو ميفونى (١٩٢٠-١٩٩٧) فى دور "الساموراى الذى بلا اسم". كما أن النجم شينتارو كاتسو (١٩٣١-١٩٩٧) سوف يجلب بعدًا جديدًا لسينما الساموراى، ليظهر فيما يزيد على عشرين فيلمًا خلال ذلك العقد فى دور المحارب الأعمى المتجول زاتويشى. وازدهر هذا الأسلوب الجديد لسينما الساموراى فى بداية السبعينيات، لكن تزايد عرض هذه الأفلام فى التليفزيون، وتقدم نجومها فى العمر، واستمرار تدهور صناعة سينما التيار السائد، وضعت حدًا للإنتاج الروتينى لهذه الأفلام التى كانت فى الأغلب أصيلة وجميلة ومدهشة فنيًا.

وتزامن مع سينما الساموراى ذات الأسلوب الجديد نمط فيلمى آخر متوجه للرجال، يحتشد عادة بقدر أكبر من العنف التصويرى بالمقارنة مع أفلام الساموراى (رغم أن قليلاً من الأفلام هى التى تتفوق فى ذلك على سلسلة أفلام الساموراى "الذئب الوحيد والجرو" - ١٩٧٠-١٩٧٢- التى تحتشد بالمذابح). كان ذلك هو نمط فيلم العصابات (*yakuza*)، الذى أصبح مادة أساسية لدى شركة تويى التى تأسست فى عام ١٩٥١. ويتسم هذا النمط بنزعة أخلاقية معقدة، أحيانًا تكون محافظة، ومفاهيم إقطاعية عن الواجب والشرف والولاء، وكل ذلك يمتزج فى مذاق عدمى، فكل القيم تكون موضع شك مع اندلاع الصراع (الحتمى) العنيف، فيما عدا صداقة الرجال. وكان النجم الساطع كين تاكاكورا (ولد عام ١٩٣١) شخصية مهمة فى هذا النمط، خاصة مع سلسلة "سجن أباشيرى" (١٩٦٥-١٩٧٢) المكونة من ثمانية عشر جزءًا، كذلك بونتا سوجاورا (ولد عام ١٩٣١)، خاصة عندما يخرج له

المخرج المخضرم البارع كينجى فوكاساكو (١٩٣٠-٢٠٠٣) فى السلسلة متعددة الأجزاء "معارك بلا شرف وإنسانية" (١٩٧٣-١٩٧٤). وبحلول منتصف السبعينيات، كان الإفراط فى إنتاج أفلام العصابات، وتقدم نجومها فى العمر، وتناقص القيم الإنتاجية، ووجود مسلسلات منها فى التليفزيون، سببًا في تناقص هذا النمط كما حدث للساموراى من قبل.

العقد الضائع ونهضة صغرى

بدأت صناعة السينما فى اليابان فى التدهور فى بداية الستينيات، رغم حدوث نجاح تجارى فائق بين الحين والآخر لأحد الأفلام، مثل المسلسلات الطويلة (على سبيل المثال: "من الصعب أن تكون رجلاً"، ١٩٦٩-١٩٩٥)، أو بفضل دخول تمويل مستقل تمامًا مثلما كان يحدث من جانب "نقابة فن المسرح". ومع ذلك، وفى منتصف السبعينيات، أصبحت السينما اليابانية محصورة على نفسها، وظهرت أفلام من نوعية "البورنوجرافيا الرومانسية" أكثر من كل الأنماط الفيلمية الأخرى مجتمعة. وفى أواخر الستينيات، قامت مجموعة من السينمائيين الشبان - مثل كوجى واكاماتسو (ولد عام ١٩٣٦)- باستخدام هذا النمط الفيلمى لكى يتضمن السياسات الشابة للموجة الجديدة فى أفلام مثل "نساء منتهكات فى أردية بيضاء" (١٩٦٧)، أو "نشوة الملائكة" (١٩٧٢). وامتد ناجيزا أوشيما بهذا النمط فى فيلم "فى عالم الحواس" (١٩٧٦)، الذى كانت صوره المجسدة وسياساته الجنسية الجريئة سببًا فى شهرة عالمية للفيلم الذى أثار الكثير من الجدل. كانت هذه الأفلام تنجح نادرًا نجاحًا فائقًا، إلى جانب بعض الأفلام بين الحين والآخر لكل من كيروساوا،

إيمامورا، شينودا، لكن كان من الصعب أن تصنع عصرًا ذهبيًا آخر، أو إثارة تشبه ما أحدثته الموجة الجديدة، بينما لم يظهر إلا عدد يسير فقط من المخرجين الجدد فى السبعينيات والثمانينيات لكى يطلقوا السينما اليابانية فى مناطق جديدة، ويعثروا على جمهور جديد، ويحصلون على احترام جديد. لقد كان الموقف فى الثمانينيات بالغ الكآبة إلى الحد الذى وصف فيه النقاد هذه السنوات بأنها "العقد الضائع" من السينما اليابانية.

وكانت أفلام الهجاء الاجتماعى الساخر للمخرج جوزو إيتامى - ابن السينمائى الرائد مانساكو إيتامى (١٩٠٠-١٩٤٦) - تبرز وحدها بوصفها إنجازًا إخراجيًا خلال ذلك العقد. ومن المؤكد أن فيلم "نبات برى" (١٩٨٥) - الذى كان انطلاقة إيتامى الناجحة فى السينما العالمية - يستحق أن يكون وريثًا للمباهج الأسلوبية عند أوزو وكيروساوا، عن طريق الويسترن الهوليودى. كما أن فيلم يوشيميتسو موريتا (ولد عام ١٩٥٠) "لعبة عائلية" (١٩٨٣) حقق نجاحًا عالميًا مماثلاً بدراسته الكوميدية القاتمة للضغوط الواقعة على عائلة الطبقة الوسطى بواسطة نظام التعليم اليابانى سيئ السمعة (هكذا فى النص! - المترجم). لكن تلك الأفلام كانت قليلة ومتفرقة. وكان النمط الفيلمى الوحيد الذى أثبت جاذبية جماهيرية وسط التيار السائد هو فن التحريك اليابانى (*anime*)، الذى اعتمدت عليه الصناعة، وظهرت أفلام روائية، ومسلسلات تليفزيونية، وشرائط فيديو تستخدم هذا النمط، الذى سيطر على الصناعة الآن كما فعل نمط "البورنوجرافيا الرومانسية" قبل عقد من الزمن. (تحول هذا النمط الأخير للظهور مباشرة على شرائط الفيديو عند نهاية الثمانينيات، وكان القليل منه يعرض فى دور العرض). وحتى بعد

نهضة صغيرة حدثت للسينما اليابانية فى منتصف التسعينيات، ظل فن التحريك اليابانى مسيطرًا على المخيلة الإبداعية، وكان المخرج هاياو ميازاكى يحطم الأرقام القياسية فى شباك التذاكر مرة بعد أخرى فى أفلام مثل "الأميرة مونونوكى" (١٩٩٧)، و"مختطفة فى السر" (٢٠٠١)، و"قلعة هاول المتحركة" (٢٠٠٤).

وعاودت سينما التمثيل الحى الظهور البطىء مع مولد جيل جديد من السينمائيين، والذين تدربوا خارج النظام التقليدى لمساعد المخرج، ودعمتهم طرق جديدة تمامًا فى الإنتاج. وفى الحقيقة ولحد كبير فإن نهضة السينما اليابانية فى التسعينيات كانت حركة مستقلة خالصة، فمع خلفية من عالم التليفزيون كممثلين أو مخرجين، وصنع الفيديو الموسيقى، ومعاهد تعليم السينما، أو سينما الهواة، فإن أفراد هذا الجيل الجديد – مثل أبناء الموجة الجديدة الذين سبقوهم – اعتمدوا على جمهور الشباب لدعم جهودهم المتواضعة، ووجدت بعض أفلامهم طريقها إلى مهرجانات السينما العالمية وسوق سينما الفن، ولكن بدون التضحية بالجمهور المحلى الذى كان صغيرًا لكنه كان مخلصًا.

لقد أعادت السينما إحياء ذاتها اعتمادًا على قوة الأنماط الفيلمية سواء مع جمهور الشباب المحلى أو العالمى. وكان فيلم الرعب بشكل خاص هو الذى جذب اهتمامًا كبيرًا فى الأعمال الأسلوبية المرهفة للمخرج كيوشى كيروساوا (ولد عام ١٩٥٥، مثل "علاج" (١٩٩٧)، "كاريزما" (١٩٩٩)، و"نبض" (٢٠٠٠)، وامتد هذا النمط إلى جيل ألعاب الفيديو مع أفلام مثل "دائرة" (١٩٩٨)، و"الحقد" (٢٠٠٠)، و"المياه المظلمة" (٢٠٠٢)، وأفلام

أخرى. وإعادة هوليود لهذه الأعمال تأكيد وشهادة على الجاذبية العالمية لهذه الأفلام، كما أنها جذبت مزيدًا من الاهتمام لأصولها اليابانية. كما أن سينما الأكشن احتلت مكانًا مهما في السينما المستقلة التجارية، خاصة الأفلام الفريدة من نوعها للمخرج تاكاشي مايك (ولد عام ١٩٦٠)، فرغم أنه عمل في العديد من الأنماط الفيلمية، بما في ذلك فيلم الرعب الموسيقي "سعادة كاتاكوريس" (٢٠٠١)، فإن أعظم نجاحاته الخاصة كان مع سلسلة من أفلام العصابات بالغة الحيوية والعنف التي بدأت من حيث انتهت أفلام المخرج من هونج كونج: جون وو. وأفلام مثل "فودوه: الجيل الجديد" (١٩٩٦)، و"مدينة الأرواح الضائعة" (٢٠٠٠)، و"إيشي القاتل" (٢٠٠١)، لا تشبه كثيرًا أفلام العصابات اليابانية عند كين تاكاكورا وبونتا سوجاورا، وإذا كانت تبدو أقل في طابعها الياباني فذلك يعود جزئيًا إلى أن الزمن قد تغير، وأصبحت اليابان - في كل مجال - متداخلة مع المستويات العليا للثقافة الشعبية العالمية. وربما يكون حقيقيًا أن السينما اليابانية قد فقدت "مذاقها" الخاص في عصر ما بعد الحداثة، رغم ما يحدث أحيانًا من أفلام تعود إلى الماضي مثل فيلم هيروكازو كوريدا (ولد عام ١٩٦٢) "مابوروزي" (١٩٩٥)، أو الأعمال التي تتزايد أهمية وتأثيرًا لمخرج تاكيشي كيتانو (ولد عام ١٩٤٧)، خاصة فيلم "هانابي" (١٩٩٧)، وهي الأفلام التي لا تزال تذكِّر العالم بثقافات تقليدية تميز واحدة من الأمم الأكثر تفردًا ونجاحًا في صناعة السينما.

انظر أيضاً:

"أفلام فنون القتال"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, Joseph L., and Donald Richie. *Japanese Film: Art and Industry*. Expanded ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.

Bernardi, Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2001.

Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. New York: Kodansha International, 1978.

Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Cazdyn, Eric. *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Desser, David. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Hirano, Kyoko. *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992.

McDonald, Keiko I. *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

———. *Japanese Classical Theater in Films*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

Napier, Susan J. *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave, 2001.

Nolletti, Arthur, Jr., and David Desser. *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs*. Tokyo: Kodansha International, 2001.

Schilling, Mark. *Contemporary Japanese Film*. New York: Weatherhill, 1999.

David Desser

ياسوجيرو أوزو

ولد فى طوكيو، اليابان، فى ١٢ ديسمبر ١٩٠٣، توفى فى ١٢ ديسمبر ١٩٦٣

من المفارقات الساخرة أن أفلام ياسوجيرو أوزو عُدت فى وقت ما "مفرطة فى كونها يابانية" حتى أنها بدت صعبة على تذوق الجمهور فى الغرب. وذلك الفهم الخاطئ سواء لعالمية أوزو، أو قدرة الغرب على تذوق الثقافة اليابانية، جعل أوزو هو آخر مخرج يابانى مهم من فترة ما بعد الحرب توزع أفلامه على نطاق واسع فى الغرب. لكن بمجرد أن أصبحت أفلامه متاحة (أغلبها فى منتصف السبعينيات)، أصبح أوزو هو أكثر المخرجين اليابانيين احترامًا بين النقاد والدارسين، بالإضافة إلى جيل كامل من السينمائيين المستقلين فى الولايات المتحدة وخارجها. لقد أطلق عليه فى وقت من الأوقات "أكثر مخرج فى يابانيته"، لكن النقاد اليابانيين رفضوا هذه الفكرة، بل زعم بعضهم أنه ليس يابانيًا على الإطلاق. لكن من الواضح أن سينما أوزو تضرب بجذورها عميقًا فى الثقافة اليابانية التقليدية ، غير أنه من الواضح أيضًا أن له معالجة متفردة للسينما، والتزامًا لا مثيل له برؤية شخصية للعالم. ودراسته الدائمة للحياة اليابانية المعاصرة كما يعيشها الناس العاديون، وأسلوبه السينمائى الذى يوحى بافتتان بلا نهاية وإحساس ساخر بالفكاهة، قد أثبتا أن لهما جاذبية عالمية وتأثيرًا هائلاً.

اشتهر أوزو بسلسلة من الأفلام التى تتناول تجارب وأزمات العائلة اليابانية النمطية، والتحولات الناتجة عن التغيرات فى ثقافة ما بعد الحرب،

وحتمية مرور الزمن. لذلك فإن العائلة فى أفلامه لا تتأثر فقط بالابتعاد عن شكل المنزل اليابانى الذى كان يضم أجيالاً عديدة، نتيجة التمدين المستمر فى يابان ما بعد الحرب، لكنها متأثرة أيضًا بالحقائق البسيطة من أن الأطفال يكبرون، ويتزوجون، ويبدأون بدورهم فى تكوين عائلاتهم. إن هذه العناصر واضحة على نحو لا يمكن نسيانه فى "قصة طوكيو" (١٩٥٣)، حيث الوالدان العجوزان اللذان لا يزالان يعيشان فى الريف يعانيان من خيبة الأمل وزوال الأوهام عندما يزوران أبناءهما الذين يعيشون فى طوكيو. وفى ثلاثة أفلام مهمة لها نفس الحبكة - رفض الابنة للزواج مما يضطر الأب الأرمل أو الأم الأرملة للتهديد الزائف بالزواج مرة أخرى فى محاولة لإقناع الابنة بالزواج - يجد أوزو تيمته الأساسية. فرغم أن كلاً من الأب فى "آخر الربيع" (١٩٤٩)، و"بعد ظهيرة خريفية" (١٩٦٢)، والأم فى "آخر الخريف" (١٩٦٠)، سوف يكون وحده وحيدًا، يجب على الوالد أن يقنع الابنة بالزواج، فتلك هى طبيعة الحياة، دورة الحياة بكل معنى من المعانى، أن الآباء يكبرون والأبناء يتزوجون، لذلك فإن الدائرة تبدأ مرة أخرى.

ورغم كل تلك البساطة الظاهرة فى قصصه، فإن تعقيد السرد والأسلوب السينمائى عنده يضفى على أفلامه طابعًا حداثيًا معقدًا، فهو يستخدم الحذف لكى يزيد من دراما الحبكة، وهو لا يذكر العديد من العناصر التى سوف تكون مهمة، خاصة فى أفلام الزواج التى يحذف فيها حدث الزفاف نفسه. كما أنه اشتهر باستخدامه للفراغ فى ٣٦٠ درجة، وهو ما ينتج عنه ما يبدو أنه حركة غير متطابقة (بين اللقطات - المترجم) سواء داخل الكادر أو عبر الكادر. ورغم اشتهاره باستخدام الالتقاطات الطويلة، فإن ذلك ليس صحيحًا، فالكاميرا المتأملة عنده موضوعة على ارتفاع

بوصات قليلة من الأرض، والسرد لا يميل إلى الدراما الصارخة، لذلك تبدو أفلامه ذات إيقاع مسترخٍ، لكن ليس هناك ما هو طويل فى لقطاته. الأدق أن نقول إن أفلامه تتكشف أحداثها بسرعة الحياة، وأنها تقتنص جوهر الحياة.

مشاهدات مقترحة:

"لقد ولدت لكن..." (١٩٢٤)، "كان هناك أب" (١٩٤٢)، "آخر الربيع" (١٩٤٩)، "بداية الربيع" (١٩٥١)، "قصة طوكيو" (١٩٥٣)، "زهرة الأقحوان" (١٩٥٨)، "صباح الخير" (١٩٥٩)، "أعشاب طافية" (١٩٥٩)، "آخر الخريف" (١٩٦٠)، "بعد ظهيرة خريفية" (١٩٦٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: British Film Institute, 1988.

Desser, David, ed. *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997.

Richie, Donald. *Ozu*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

David Desser

أكيرا كيروساوا

ولد فى طوكيو، اليابان، ٢٣ مارس ١٩١٠، توفى فى ٦ سبتمبر ١٩٩٨

كان أكيرا كيروساوا طفلاً عندما ضرب زلزال كانتو العظيم مدينة طوكيو وسواها بالأرض فى عام ١٩٢٣. لذلك شب كيروساوا فى طوكيو جديدة معاصرة، لكنها لم تنس الماضى أبدًا. وذلك الصراع بين الحديث والتقليدى هو إحدى سمات أفلامه، سواء فى انتقالاته بين الأفلام ذات القصص التاريخية والأفلام ذات القصص المعاصرة، أو الطريقة التى يؤكد بها على الحاجة إلى قيم تقليدية معينة داخل المجتمع المعاصر، وفى الوقت ذاته فإنه يجلب رؤية معاصرة للأفلام التاريخية.

ومن الصعب أن نتخيل السينما الأمريكية الحديثة بدون التأثير الملموس الذى أحدثه كيروساوا عليها، سواء فى تصميم مشهد الأكشن عند سام بيكنباه، ووالتر هيل، ومارتين سكورسيزى، أو طرق المونتاج المميزة التى تتسم بها بوضوح أفلام فرانسيس فورد كوبولا، وجورج لوكاس، وستيفن سبيلبيرج. وذلك بالإضافة إلى تأثيره على العديد من المخرجين العالميين المشهورين، من مؤلف أفلام الويسترن الإيطالية سيرجى ليونى، إلى أستاذ هونج كونج فى باليه العنف جون ووه. والاستخدام الإستراتيجى للحركة البطيئة، وتحولات تناول إيزنشتين لمشاهد الجموع، واستخدام المونتاج القافز أثناء الحركة، والمزيج بين الالتقاطات الطويلة والمونتاج، كل ذلك دخل معجم سينما الأكشن الحديثة.

ويبدو أن فيلم "الساموراى السبعة" (١٩٥٤) هو أكثر فيلم تمت إعـــادة صنعه فى كل السينما العالمية، من هوليود إلى الهند، كمـــا أن "راشــومون" (١٩٥١) ترك أثرًا على الحداثة فى أفلام مثل بيرجمـــان "الخـــتم الـــسابع" (١٩٥٧)، وفيللينى "الطريق" (١٩٥٦)، وأنطونيونى "المغـــامرة" (١٩٦٠)، بالإضافة إلى أن فيلمه "يوجيمبو الحارس" (١٩٦١) قد أعاد الحياة إلى نمـــط الويسترن فى الستينيات. وبالمثل فإن اقتباسات كيروساوا عن شكسبير مثـــل "عرش الدم" (١٩٥٧)، و"الشرير ينام جيدًا" (١٩٦٠)، و"ران" (١٩٨٥)، تأخذ مكانًا راقيًا بين كل اقتباسات السينما عن شكسبير فى "ماكبث"، و"هاملـــت"، و"الملك لير"، على الترتيب.

وداخل السياق الخاص لليابان، كان كيروساوا واحدًا من عدد قليل من السينمائيين الراغبين فى معالجة قضية يتم قمعها عادة فى الفنون الجماهيرية اليابانية، وهى القنبلة الذرية. لقد تم التعامل مع هذه القضية بشكل رمزى كما فى "جودزيللا" (١٩٥٤)، أو عبر العالم الفانتازى لفن التحريك اليابانى، بينما ظلت محرمة فى السينما اليابانية. لكن وسط حياة كيروساوا الفنيـــة، ومـــع "سجل كائن حى" (١٩٥٥)، وعند نهاية حياته الفنية فـــى "رابـــسودية فـــى أغسطس" (١٩٩١)، عالج كيروساوا هذه القضية الصادمة بـــشكل واضـــح وصريح. لقد كان كيروساوا راغبًا فى مواجهة التقاليـــد، ونقـــد التحـــديث، ومعالجة الموضوعات المحرمة، وهو ما جعله السينمائى الرائد فـــى جيلـــه، وكانت براعته فى استخدام اللغة السينمائية قد جعلتـــه واحـــدًا مـــن أكثـــر السينمائيين تأثيرًا فى تاريخ السينما.

مشاهدات مقترحة:

"أسطورة جودو" (١٩٤٣)، "لا أسف لشبابنا" (١٩٤٦)، "كلب ضـال" (١٩٤٩)، "راشومون" (١٩٥١)، "أن تحيا" (١٩٥٢)، "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، "عرش الدم" (١٩٥٧)، "يوجيمبـو الحـارس" (١٩٦١)، "عـالٍ ومنخفض" (١٩٦٣)، "اللحية الحمراء" (١٩٦٥)، "كاجيموشا محارب الظلال" (١٩٨٠)، "ران" (١٩٨٥)، "مادا دايو" (١٩٩٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Galbraith, Stuart, IV. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. New York: Faber and Faber, 2002.

Kurosawa, Akira. *Something Like an Autobiography*. Translated by Audie Bock. New York: Knopf, 1982.

Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. 3rd ed. Berkeley: University of California Press, 1973.

David Desser

توشيرو ميفونى

ولد فى كينجادو، الصين، فى ١ أبريل ١٩٢٠، توفى فى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٧

إذا كان كيروساوا ينسب له الفضل فى إدخال السينما اليابانية إلى الغرب مع فيلمه "راشومون" فى عام ١٩٥١، فربما يجب أن ننسب الفضل فى الترحيب بالفيلم إلى توشيرو ميفونى. لقد كان بالنسبة للسينما اليابانية ما يمثله مارلون براندو بالنسبة لهوليود فى فترة ما بعد الحرب، كقوة حيوية يُعتمد عليها، وربما كان تشابهه مع براندو - فى روحه وحيويته - هو الذى ساعد أفلامًا مثل "راشومون" و"الساموراى السبعة" (١٩٥٤) على أن تكتسب التقدير الجماهيرى وتكسب جوائز الأوسكار.

ارتبط ميفونى أكثر مع كيروساوا، رغم أنه كان ممثلاً مفضلاً عند العديد من المخرجين اليابانيين الكبار، مثل إيناكاجى هيروشى بشكل خاص. ومع ذلك فإن ما لا يمكن إنكاره أن الأفلام الستة عشر التى صنعها مع كيروساوا قد خلت قوائم أهم الأفلام فى تاريخ السينما العالمية بوصفها مجموعة لا مثيل لها من العمل المشترك. صعد إلى النجومية فى فيلم كيروساوا "الملاك المخمور" فى عام ١٩٤٨، ثم ظهر فى كل أفلام كيروساوا من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٦٥ فيما عدا فيلم "أن تحيا" (١٩٥٢). وإذا كان يبقى فى الذاكرة للحيوية الشابة الصاخبة التى أظهرها فى أفلام مثل "كلب ضال" (١٩٤٩)، "راشومون"، و"الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، أو الطاقة

والتحكم الكاملين اللذين أظهرهما فى أفلام مثل "القلعة المختبئة" (١٩٥٨)، "يوجيمبو الحارس" (١٩٦١)، و"سانجورو" (١٩٦٢)، فإن المدى الذى كان يتمتع به كممثل قد لا يبارى فى كل السينما اليابانية. إنه يمكن أن يلعب دور طبيب ناضج فى بداية حياته الفنية فى "المبارزة الهادئة" (١٩٤٩)، أو فى آخر علاقته مع كيروساوا فى "اللحية الحمراء" الذى عرض فى عام ١٩٦٥. إنه رومانسى وعاجز إلى حد بعيد فى "الحضيض" (١٩٥٧)، وعجوز وضعيف ومعذب فى "سجل كائن حى" (١٩٥٥)، ورجل أعمال ناجح يفقد كل شيء فى "عالٍ ومنخفض" (١٩٦٣)، ورجل معذب ونادم فى الفيلم المقتبس عن هاملت "الشرير ينام جيدًا" (١٩٦٠)، بالإضافة إلى تجسيده الأرقى لشخصية ماكبث فى "عرش الدم" (١٩٥٧).

ومع ظهوره فى أفلام هوليودية مثل "الجائزة الكبرى" (١٩٦٦)، و"شمس حمراء" (١٩٧١)، يبدو أن هوليود كانت تحاول صنع أول نجومها اليابانيين منذ سوسو هاياكاوا فى فترة السينما الصامتة. وربما لم تساعده إنجليزيته الضعيفة (تم دوبلاج صوته فى فيلم "ميدواى" – ١٩٧٦ – عن الحرب العالمية الثانية)، لكن ربما كان تصويره للمحارب الكتوم القادر على العنف الهائل المتفجر قد مهد الطريق أمام نجم آسيوى آخر هو بروس لى، لكى يشق طريقه فى السوق الأمريكية بعد عام أو نحو ذلك. وعبر حياة فنية امتدت خمسة وخمسين عامًا، ظهر ميفونى فيما يزيد على ١٨٠ فيلمًا، بما يشهد على قدرته على العمل الشاق وجاذبيته الدائمة.

مشاهدات مقترحة:

"راشومون" (١٩٥١)، "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، "ساموراى، جزء ١" (١٩٥٤)، "سائق عربة الريكشو" (١٩٥٨)، "يوجيمبو الحارس" (١٩٦١)، "اللحية الحمراء" (١٩٦٥)، "الجائزة الكبـــرى" (١٩٦٦)، "شـــمس حمـــراء" (١٩٧١)، "ميدواى" (١٩٧٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Galbraith, Stuart, IV. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune.* New York: Faber and Faber, 2002.

David Desser

الجرائد والمجلات

Journal and Magazines

الجرائد والمجلات مهمة بالنسبة للثقافة السينمائية والاستهلاك السينمائى، فمثل هذه الإصدارات تحتوى على معلومات عن التطورات داخل الصناعة، والأفلام الجارى إنتاجها والعملية التقنية وراء خلق مظهر أو تأثير سينمائى خاص. كما أن هذه الإصدارات تقدم المراجعات السينمائية، والنقد السينمائى، والتحليل النظرى أو الثقافى، والمقابلات مع النجوم ومقالات عنهم، وتقديرات المعجبين. يمكن تقسيم الجرائد والمجلات السينمائية بشكل عام إلى خمسة تصنيفات: مجلات الهواة الموجهة إلى قارئ معين له اهتمام خاص بموضوع ما، والمجلات السينمائية الشعبية التى يقرأها قراء التيار السائد، والجرائد الأسبوعية أو اليومية المحتوية على أخبار (ذات القطع العريض، التى تترك مساحة للصحافة السينمائية، وإصدارات أهل المهنة الموجهة للعاملين فى صناعة السينما، والجرائد الأكاديمية التى تحلل الأفلام والسينما وتتحاور حولها).

مجلات وجرائد الهواة

هى الأكثر تنوعًا فى سوق المجلات السينمائية، وهى تتألف عادة من مجموعة من المقالات والمقطوعات الصغيرة التى كتبها وجمعها الهواة أنفسهم، ويتم توزيعها فى بعض الأحيان مع صحافة التيار السائد ويمكن شراؤها من باعة الصحف، لكنها فى الأغلب موجودة لدى المحلات

المتخصصة، ولقاءات الهواة، أو يتم الحصول عليها بواسطة الاشتراكات. وهى تعتمد على ناشرين مستقلين يهتمون بالتنويعة الكبرى للهواة وأصحاب الثقافات والاهتمامات الخاصة، ويهتمون بأخبار النجوم والأفلام والأنماط الفيلمية المهمة. وقد زادت أعداد مجلات الهواة زيادة كبيرة منذ منتصف الثمانينيات، بفضل تزايد فرص النشر وتحسن تسهيلات التوزيع بالبريد، بالإضافة إلى نمو محلات وسائط الاتصال وسينما الثقافات الخاصة، والتزايد الهائل في أعداد معارض الهواة. وعلاوة على ذلك، ومنذ أواخر التسعينيات، امتدت مجلات الهواة من خلال الإمكانات التى لا تبدو بلا نهاية، والتى تقدمها الإنترنت والنشر بواسطتها. فعلى الإنترنت تتكون مجموعات لا حصر لها من هواة الثقافات الخاصة، ويحتفلون، ويتجادلون، ويعيدون تذكر خبراتهم وتجاربهم السينمائية، وتتيح الإنترنت ذلك بسرعة ومباشرة هائلتين فى التواصل كما يريد الهواة الذين يشتاقون إلى التفاعل مع أفراد يشبهونهم فى تفكيرهم. والعلامة المميزة لتلك المواقع هى الاستهلاك الفعلى للهواة لنص منشور سواء كان ورقيًا أم إلكترونيًا، واشتراكهم الفعال فى هذا النص.

وكان ازدياد مجلات الهواة أعظم فى الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، حيث سادت أنماط فيلمية مثل الرعب، والفانتازيا، والخيال العلمى. ونمط أفلام الرعب مناسب بشكل خاص لنشاطات النشر المستقلة أو الأندرجراوند، حيث الهواة يتخذون ثقافة خاصة تجاه معالجة الصور التى تنتهك الأحاسيس وتجاه الموضوعات المحرمة، كما يحاول الهواة الكشف عن أفلام هامشية من عالم سينما الميزانية المنخفضة أو سينما استغلال الموضوعات. وكانت هناك مطبوعتان رائدتان تقدمان صوتًا بديلاً وتعلنان

عن عشق الهواة وانغماسهم فى نمط أفلام الرعب: "وحوش مـــشهورة مـــن أرض الأفلام" (١٩٥٨-١٩٨٣) لفوريست جيه أكرمان، و"قلعة فرانكينشتاين" (بدأت فى عام ١٩٥٩ باسم "جريدة فرانكينشتاين"، وكان الإصدار الأخير فى عام ١٩٧٥) لكالفين تى بيك. وكانت "وحوش مـــشهورة" مرتبطـــة بـــأفلام الرعب الكلاسيكية من العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيـــات، واحتـــشدت بالحنين إلى الماضى، وقدمت المقالات والمعلومات بطريقة مازحة.

والمعالجات التحريرية لمجلات الهواة تتفاوت بشكل واسع، بدءًا مـــن الدراسى، والنوستالجى، والأرشيفى، إلى الساخر أو الفوضوى، لكنها تميـــل جميعًا إلى أن تعطى انطباعًا بالأمانة والأصالة بطريقة صريحة وذات رأى واضح. ومن مجلات الهواة الشهيرة والمتخصصة فى أفلام الرعب وأفـــلام استغلال الموضوعات الخاصة وتصدر فى الولايات المتحدة مجلة ***Sleazoid Express*** (بين عامى ١٩٨٠-١٩٨٣)، و ***Gore Gazette*** ، اللتان تصدران فى نيويورك ولهما اهتمام خاص بالأفلام الهجومية التى تعرض فى دور العرض الرخيصة، وذات الميزانيات المنخفضة ومضمون بالغ الدمويـــة والعنـــف. والمجلة التى تصدر فى بالتيمور ***Midnight Marquee*** (والتى بدأت فى عـــام ١٩٦٣ باسم ***Gore Creatures***)، تركز على أفلام الرعب القديمـــة المنـــسية والمهملة، كما أنها دخلت فى عام ١٩٩٥ بنجـــاح فـــى عـــالم نشر الكتب. كـــذلك فـــإن كتـــاب مايكـــل ويلـــدون ***The Psychotropic Encyclopedia of Film*** (١٩٨٣) قد ظهر من مجلته للهواة ***Psychotropic*** ، التى تأسست أصلاً بهدف كتابة مراجعات صحفية عن أفلام غير معتادة تعرض فى تليفزيـــون نيويورك. وقد استهدف ويلدون فى فترة لاحقة فى عام ١٩٨٩ أن يغطى كل

الأفلام ذات الطبيعة الغريبة أو المفرطة مع مجلتــه الثانيـــة ***Psychotropic Video***. وفى عام ١٩٩٠ بدأت مجلة ***Video Watching*** بواسطة تيم لوكـــاس، وكانت تحمل منذ بدايتها عنوانًا على الغلاف: "الدليل المدقق إلـــى الفيـــديو الغريب، وكانت تهدف إلى إعطاء "معلومة" و"دليــل موجـــه للاســـتهلاك"، وأصبحت مرجعًا للنسخ والطبعات المختلفة للأفلام تحـــت التوزيـــع، لتقـــدم مراجعات تفصيلية عن شرائط الفيديو وأقراص الدى فى دى. وبدأت مجلـــة ***Asian Cult Cinema*** باسم ***Asian Trash Cinema*** فى عام ١٩٩٢، وتحركـــت بدورها بحرية فيما وراء نمط فيلم الرعب، لتقدم معلومـــات فـــى مجـــالات السينما التى تدور حولها، وأظهرت بشكل خاص طموحًا لتقدم تغطية لأنماط الأفلام فى كل آسيا.

وكان ازدهار مجلات هواة أفلام الرعب فى التسعينيات أكثر وضوحًا فى المملكة المتحدة، وكانت المجلتان الرائدتان هما ***Shock Xpress*** (١٩٨٥-١٩٨٩)، و ***Samhain*** (١٩٨٦-١٩٩٩)، وبدأت كل منهما مطبوعـــة علـــى الآلة الكاتبة ويتم تصوير نسخ منها، وكانت المجلة الثانيـــة تحمـــل رســـوم الأعمال الفنية للهواة، لكنهما تطورتا فيما بعد إلى شكل أكثـــر صـــقلاً مـــع مستنسخات من الصور والأغلفة الملونة. وأتت بعد ذلك مجلات مثـــل ***Dark Terrors*** (١٩٩٢-٢٠٠٢)، "اللحم والدم" (١٩٩٣-١٩٩٧)، ***Necronomicon*** (١٩٩٣-١٩٩٤)، "هذيان" (١٩٩٣-١٩٩٧) والتى تحمل عنوانًا فرعيًا "دليل أساسى للسينما الإيطالية الغريبة"، و"المنزل الذى شيدته أستوديوهات هـــامر" (١٩٩٦-٢٠٠٢) وعنوانها الفرعى "مجلة الهواة الدليل الشامل إلـــى أفـــلام الفانتازيا لشركة هامر"، ثم ***Uncut*** (التى بدأت فى عام ١٩٩٦)، أظهرت هذه

المجلات البريطانية تركيزًا أقوى على سينما الرعب الأوروبية (خاصة الأفلام البريطانية والإيطالية)، ورقابة السينما والفيديو، أكثر من المجلات الأمريكية المماثلة. كما جذبت أفلام شركة هامر اهتمامًا كبيرًا مع مجلات هواة مثل *Dark Terrors* و *Vintage Hammer* ، المكرسة لمناقشة تفصيلية لكل شيء مرتبط بالشركة. ومع ذلك فإن تركيز مجلات الهواة على شركة هامر يعود إلى السبعينيات مع إصدارات مهمة مثل "دكان الرعب الصغير" (بدأت فى عام ١٩٧٢، وأصدرت فى الولايات المتحدة)، و"منزل هامر" (وفى عام ١٩٧٦ أصبحت "قاعات هامر"، وكان العدد الأخير فى عام ١٩٨٤، وأصدرت فى المملكة المتحدة).

مجلات المحترفين فى السينما والمجلات الشعبية

مع إتاحة أكبر للتقنيات الجديدة فى الإنتاج، انتقلت مجلات الهواة من الطبع على الآلة الكاتبة وتصوير النسخ. واستمرت مجلات مثل *Shock Xpress* ، و"اللحم والدم"، و *Necronomicon* فى شكل كتب، ووصلت *Samhain* أكثر إلى أسلوب ومضمون مجلات المحترفين مثل المجلة البريطانية "انفجار النجوم" (التى بدأت فى عام ١٩٧٨)، و"خوف" (١٩٧٧-١٩٩١)، "الجانب المظلم" (بدأت فى عام ١٩٩٠)، و"ارتعاشات" (بدأت فى عام ١٩٩٢). وكانت مجلات المحترفين إصدارات تجارية تتوجه إلى الهواة والمعجبين، وهى موجودة بين مجلات الهواة ومجلات السينما الشعبية (التى تقدم تغطية سينمائية عامة). وهى تقدم فى العادة مقالات لصحفيين محترفين أو كتاب دائمين، وتعطى تغطية إخبارية، ومقابلات حوارية، وصورًا من

الأفلام الحديثة تأخذها من أقسام الدعاية فى شركات الإنتاج. تطورت مجلات المحترفين فى السبعينيات، وبدأت بمجلة *Cine fantastique* الأمريكية (بدأت فى عام ١٩٧٠)، مع التزام بإلقاء الضوء على العناصر التقنية والمهنية فى أفلام الفانتازيا الحديثة، كذلك مجلة *Starlog* (بدأت فى عام ١٩٧٦) التى قادت مجموعة مشابهة من إصدارات الهواة المركزة حول الموجة الجديدة من أفلام الخيال العلمى فى نهاية السبعينيات. وفى أغسطس ١٩٧٩ ظهرت مجلة *Fangoria* كإصدار شقيق لمجلة *Starlog*، والمجلة التى لم تعش طويلاً "حياة المستقبل" (بدأت فى عام ١٩٧٨)، وأصبحت مرادفًا للأسلوب الجديد للمجلات المصقولة، وتحتوى على صور ملونة أو مرسومة من موجة أفلام الرعب الجديدة فى الثمانينيات، واهتمام خاص بالأعمال العبقرية لفنانى المؤثرات الخاصة.

وكانت مجلتا "انفجار النجوم" و"ارتعاشات" من إصدار *Visual Imagination* ، وهى شركة لها تاريخ مع مجلات هواة السينما مثل *Xpose* ، *Ultimate DVD* و *Movie Idols* و *Movie Review*، وقد بدأت هذه المجلة الأخيرة فى عام ١٩٥٠ باسم *ABC Film Review* ، وهى حاليًا أقدم مجلة بريطانية شهرية فى هذا المجال، وكانت تباع فى الأصل فى صالات دور العرض التى تملكها شركة *ABC* ، وهى تحمل مراجعات ومقالات عن الأفلام المعروضة حاليًا، بالإضافة إلى مقالات خاصة عن النجوم الذين يلمعون فى تلك الفترة. وتلك المجلات السينمائية الشعبية – خاصة الإصدارات لصناعة السينما – موجودة فى علاقة تكافلية مع الشركات، حيث إن المجلات الشهرية تقدم معلومات عن النجم، والإنتاج السينمائى، وتغطية

شاملة وافية للأفلام الجديدة، وكل ذلك تدعمه قدرة المجلات على الوصول إلى مواقع التصوير، والحصول على صور عن الأفلام، وأخبار خاصة. ويسهم الهواة بشكل إيجابى فى هذه الإصدارات من خلال المسابقات، وخطابات القراء، والملاحظات، مع تحكم الناشر وصناعة السينما فى هذه الملاحظات المنشورة.

ومن بين أولى المجلات السينمائية كان الإصدار الأمريكى ***Photoplay*** (١٩١١-١٩٨٠) التى حملت العديد من الأسماء المتغيرة خلال تاريخها، وتفرع عنها إصدار خاص بالسوق البريطانية. وكانت المجلة فى البداية تنشر القصص المأخوذة عن أفلام حديثة، وهو ما كانت تقلده الإصدارات المبكرة فى السينما مثل ***Photoplay Journal*** (١٩١٦-١٩٢١)، و ***Photoplay World*** (١٩١٧-١٩٢٠). وكانت النجمة السينمائية الأولى فلورانس لورانس قد ظهرت فى عام ١٩١٠، ومع تزايد الاهتمام بنجوم السينما خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، سادت بورتريهات النجوم وأخبار عنهم وشائعاتهم فى هذه المجلات. وكانت مجلة ***Picturegoer*** (١٩١٣-١٩٦٠) هى المجلة الأكثر نجاحًا فى زمانها فى المملكة المتحدة، وكانت فى العادة تقدم كتيبات خاصة بنجم محدد، وتغير اسمها من عقد إلى آخر بما يعكس تلك الفترة من تاريخ السينما حيث كانت مجلات السينما تحاول أن تؤسس لنفسها هوية أمام الظواهر الثقافية الشعبية الأخرى. وقامت المجلة بالاندماج مع مجلات أخرى حين كانت السوق تتجه إلى عدد أقل من المجلات. وكان حلول المجلات الأسبوعية مكان المجلات الشهرية يعكس جماهيرية الذهاب إلى السينما وقراءة مجلاتها فى الفترة ما بين العشرينيات والخمسينيات. كما

يمكن رؤية جماهيرية المجلات السينمائية فى تنوع العناوين والتوجه إلى فرع محدد فى تجربة الذهاب إلى السينما، مثل المجلات البريطانية "سينما الأولاد" (١٩١٩-١٩٤٠)، التى دمجت مجلات مثل "قصص الشاشة ومرح وخيال" (١٩٣٠-١٩٣٥)، كذلك "سينما الفتيات" (١٩٢٠-١٩٣٢) التى اندمجت فى "نجوم السينما الأسبوعية" (١٩٣٢-١٩٣٥).

وفى الخمسينيات تناقصت أعداد تذاكر السينما بشكل مفاجئ، ليتزايد العدد مرة أخرى فى منتصف الثمانينيات، وكان ذلك يعود جزئيًا إلى الأفلام ذات الميزانيات العالية. وتزامنت موجة جديدة من مجلات السينما الشعبية مع هذه التغيرات، وكانت الإصدارات تتناول فى الأغلب إبهار الأفلام وأعمال المخرجين المشهورين أكثر من تناولها لنجوم السينما. لكن هذا لم يكن معناه أن النجوم لم يعودوا عوامل تسويق للمجلات السينمائية التى ظلت أغلفتها تعتمد على صور النجوم لجذب الزبائن. ومن المجلات الجديدة الإصدار الأمريكى "بريميير" (بدأت فى عام ١٩٨٧)، والمجلة البريطانية "إمباير" (بدأت فى عام ١٩٨٩) و"توتال فيلم" (بدأت فى عام ١٩٩٦). ولأن صناعة السينما فى الفترة ما بعد الكلاسيكية كانت تتألف مع أشكال الوسائط الأخرى، فلم يكن من الغريب أن تفرد هذه الإصدارات مساحة ليس للسينما فقط، ولكن أيضًا للدى فى دى، والكتب ذات العلاقة، والشرائط الصوتية للأفلام، ومواقع الإنترنت، بالإضافة إلى التليفزيون وألعاب الكمبيوتر. وتظهر هذه المجلات ثقة أكبر فى أنواع المراجعات السينمائية التى تنشرها، مع مراجعات تعبر أكثر عن آراء مستقلة، وبأسلوب مزيج من كتاب مجلات الهواة وناقد الجريدة اليومية. وفى الحقيقة أن الكتاب يكتبون مثل هذه المراجعات لكل تلك الإصدارات جميعها.

المجلات الإخبارية الأسبوعية، والجرائد، وصحف المهن السينمائية

يمكن لنقاد السينما أن يكونوا شخصيات قوية فى صناعة السينما. وفى الولايات المتحدة على سبيل المثال، يكون النقاد أعضاء فى هيئات مثل "دائرة نقاد نيويورك السينمائيين" و"اتحاد نقاد لوس أنجلوس السينمائيين"، ولهم حق التصويت فى حفلات سنوية لمنح جوائز، والفوز بها قد يساعد كثيرًا على تسويق فيلم ناجح. كما يملك النقاد سلطة من خلال نشر المراجعات النقدية فى الصحف، والمجلات الأسبوعية والشعبية، وبالظهور فى برامج تليفزيونية. والكثير من هؤلاء النقاد اكتسبوا شهرة واحترامًا، وللبعض شهرة سيئة، وآراؤهم تُعد أحيانًا عاملاً مهمًا فى استقبال الجمهور لفيلم ما. والكاتبة المؤثرة والمتحمسة بولين كايل – التى كتبت للمجلة الأسبوعية "ذا نيويوركر" بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٩١ – كانت مشهورة بآرائها المستقلة، والغريبة أحيانًا. وعلى سبيل المثال كانت شديدة الانتقاد لفيلم "قصة الحى الغربى" (١٩٦١) الذى فاز بجوائز أوسكار عديدة، لكنها احتفت بالفيلم الذى هوجم على نطاق واسع "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٢). وكان أندرو ساريس، وبعده جيه هوبرمان، يقدمان مراجعات الأفلام فى الجريدة الأسبوعية التى تصدر فى نيويورك "ذا فيلدج فويس"، وكان ساريس فى السابق كاتبًا للصحيفة الأكثر أكاديمية "فيلم كالتشر" (١٩٥٨-١٩٩٢)، والتى كانت إصدارًا أساسيًا للطليعة السينمائية الأمريكية، وفيها استخدم ساريس فى عام ١٩٦٢ لأول مرة مصطلح "نظرية المؤلف"، الذى كان قد استخدمه فرانسوا تروفو فى عام ١٩٥٤ فى الصحيفة السينمائية الفرنسية "كاييه دو فرنسا"

(كراسات السينما) (بدأت فى عام ١٩٥١). وبعد "ذا فيلدج فويس"، عمل ساريس ناقدًا لجريدة "ذا نيويورك أوبزرفر".

ومن النقاد الأمريكيين المهمين الآخرين جوناثان روزينباوم، الذى كان يكتب مراجعات للجريدة الأسبوعية "شيكاجو ريدر"، وروجر إيبرت، التى ظهرت مراجعاته فى "شيكاجو صان تايمز" منذ عام ١٩٦٧، وفى جرائد أخرى فى الوقت نفسه. وفى المملكة المتحدة، عمل ألكسندر ووكر كناقد سينمائى للجريدة اللندنية ***Evening Standard*** منذ عام ١٩٦٠ حتى وفاته فى عام ٢٠٠٣، وكان مثل كايل وساريس وروزينباوم كاتبًا محترمًا للكتب السينمائية، بما فى ذلك دراسة عن المخرج ستانلى كوبريك، وكتب ثلاثة عن السينما البريطانية. وكان غزير الإنتاج، ولا يخاف من أن يدلى برأى مثير للجدل، لذلك ارتبط اسمه بردود أفعال شهيرة بغرابتها تجاه أفلام مثل "الشياطين" (كين راسيل، ١٩٧١)، "تصادم" (ديفيد كرونينبيرج، ١٩٩٦)، "اختبار أداء" (تاكيشى ميكى، ١٩٩٩) كما كان كريستوفر توكى الذى يكتب لجريدة "ديلى ميل" مشهورًا بإدانة بعض الأفلام التى اعتبرها تصادمية. ومثل ووكر، كان ديريك مالكولم الذى عمل ناقدًا سينمائيًا لجريدة "ذا جارديان" من عام ١٩٧٠ حتى تقاعده فى عام ٢٠٠٠، وكانا من بين آخر مجموعة من الصحفيين ذوى المعرفة الأصيلة بتاريخ السينما. وفى المملكة المتحدة والولايات المتحدة، تبدو مراجعات النقاد كأنها تهدف لإعطاء اقتباسات تجذب الانتباه فى إعلانات السينما. كذلك فإن شبكة الإنترنت تتطور إلى أداة هائلة القوة فى إنجاح فيلم ما، فالناقد هارى ناولز الذى يكتب لموقع ***aintitcoolnews.com*** قد اكتسب مكانة المشاهير بسبب تعليقاته غير العادية.

أمـــا صحف المهنة، والتى كانت من أول الإصدارات السينمائية، فهى لا تهتم كثيرًا بمراجعات الأفلام بقدر ما تهدف إلى دعم الصناعة، من خلال الأخبار والنصائح حول المعدات والمسائل التقنية. ومن بين هــذه الــصحف التى صدرت فى أمريكا *Moving Picture World* (١٩٠٧-١٩٢٧)، و *Motion Picture News* (١٩١١-١٩٣٠)، والصحيفة البريطانية "بيوسكوب" (١٩٠٥-١٩٣٢). وبالمقارنة مع الإصدارات السينمائية الأخرى، فإن الصحف المهنية تتميز بطـــول العمـــر، خاصـــة *Motion Picture Herald* (١٩١٥-١٩٧٢)، و *American Cinematographer* (بـــدأت فـــى عـــام ١٩٢١)، و *Hollywood Reporter* (بدأت فى عام ١٩٣٤)، التى كانت أول صحيفة مهنيـــة يوميـــة، وأشهرها جميعًا هى "فارايتى" (بدأت فـــى عـــام ١٩٠٥). وهـــذه الأخيـــرة أصبحت مؤسسة صناعة، ومراجعاتها السينمائية مهمة ومؤثرة، ولها أسلوب صحفى يستخدم لغة أهل المهنة واختصاراتهم، وينحت مثل هذه المصطلحات مستخدمًا الجناس والسجع، وسرعان ما كانت تصبح هذه المصطلحات شائعة على لسان أهل الصناعة، كأنها "لغتهم العامية" التى يجمعهـــا الموقـــع فـــى قاموس (*Slanguage*). وفـــى المملكـــة المتحـــدة كانـــت مجلـــة "ســكرين إنترناشيونال" (بدأت فى عام ١٩٧٥) هى الصحيفة المهنية الأهم، وتاريخها يرجع إلى *The Daily Film Renter* (١٩٢٧-١٩٥٧)، التـــى انـــدمجت مـــع *Today's Cinema* (١٩٢٨-١٩٥٧) لتـــصبحا *The Daily Cinema* (١٩٥٧-١٩٦٨)، وهنـــاك أيـــضًا *Cinema TV Today* (١٩٧١-١٩٧٥). والجريـــدة المهنية السينمائية البريطانية الأخرى هى *Kine Weekly* التى بدأت فى عـــام ١٩٠٤ باسم *Optical Lantern and Kinematograph Journal* وحملـــت عـــدة أسماء وتوقفت عن الصدور فى عام ١٩٧١.

الجرائد الأكاديمية

الدارسون الذين يعملون فى مجال الدراسات السينمائية، وينشرون مقالات حول العناصر السينمائية المختلفة، يعتمدون غالبًا على صحف المهنة كأرشيف للمعلومات البحثية حول عناصر من تاريخ السينما. والأبحاث السينمائية من منظور تاريخى وتجريبى عملى هى مادة إصدار ***Film History*** (بدأت فى عام ١٩٨٧)، و ***Historical Journal of Film, Radio and Television*** (بدأت فى عام ١٩٨١)، و ***Early Popular Visual Culture*** (بدأت فى عام ٢٠٠٥، وكانت سابقًا تحمل اسم ***Living Pictures*** ٢٠٠١-٢٠٠٢). والإصدارات الأخرى تشتهر بموقفها السياسى اليسارى، مثل ***Cineaste*** (بدأت فى عام ١٩٦٧)، ***Afterimage*** (١٩٧٠-١٩٨٧)، ***Jump Cut*** (بدأت فى عام ١٩٧٤، وأصبحت على الإنترنت منذ عام ٢٠٠١)، ***Framework*** (تنشر منذ عام ١٩٧٥، لكنها أصبحت سياسية بين عامى ١٩٨٠ و ١٩٩٢)، ثم الإصدارات الأولى من ***CineAction*** (بدأت فى عام ١٩٨٥). وكانت هذه الإصدارات مهتمة أساسًا بالسينما المستقلة والتجريبية، وبالسينما الثالثة، والعرق، والنوع، وسينما الفن، والسينما التسجيلية.

كما كانت "السينما الثالثة" موضع اهتمام العديد من الإصدارات الإقليمية، وفى الحقيقة أن معظم الإصدارات السينمائية التى تقدم تحليلات ومناقشات أكاديمية تركز على صناعة سينما قومية أو إقليمية. وكانت مجلة ***Cinemaya*** (والتى تصدر منذ عام ١٩٨٨ فى نيودلهى) صوتًا محليًا ممتدًا عن الأسئلة العامة حول السينما فى قارة آسيا. كما أن ***Cinesith*** (بدأت فى عام ٢٠٠١) التى تصدر فى سيريلانكا، و ***Illusion*** (بدأت فى عام ١٩٨٦)

التى تصدر فى نيوزيلندا، تهتمان بالتطورات السينمائية المعاصرة. كذلك فإن ***Asian Cinema*** (بدأت فـــى ١٩٨٦)، و ***East-West Film Journal*** (١٩٨٧-١٩٩٤)، و ***Journal of British Cinema and Television*** (بدأت فى ٢٠٠٤)، تنشر طيفًا واسعًا من الدراسات الثقافية والتاريخية والنظرية عبر فترات من السينما.

ومن الإصدارات السينمائية الأكاديمية الراسخة ***Film Quarterly*** (بدأت فى عام ١٩٤٥)، و ***Cinema Journal*** (بدأت فى عام ١٩٥٩)، و ***The Velvet Light Trap*** (بدأت فى ١٩٧١)، وهى إصدارات تهتم فى المقام الأول - وإن لم تقتصر على ذلك - بالسينما الأمريكية، ثم ***Post Script*** (بدأت فى ١٩٧١)، ***Journal of Popular Film and Television*** (بدأت فى ١٩٧٢)، وهما تهتمـــان بسينما التيار السائد، خاصة التى تعتمد على الأنماط الفيلمية، كذلك ***camera obscura*** (بدأت فى ١٩٧٦) والتى تركز على موضوعات النوع، والعـــرق، والطبقة، والنزعة الجنسية. ورغـــم أهميـــة هـــذه الإصـــدارات للدراســـات السينمائية، فإنها لم ترتبط بمدرسة نقدية أو موقف نقدى محدد.

تأسست مجلة ***Screen*** (بدأت فى عام ١٩٦٩) بواسطة "جمعية تعلـــيم السينما والتليفزيون"، واشتهرت فى منتصف السبعينيات بمقالاتها المهمة عن الواقعية، والشكلانية، وما بعد البنيوية، ونظريات الأيديولوجيا، والجماليات، وتناول السيميوطيقا والتحليل النفسى. وهذه الصحيفة التى نشرت أول ترجمة باللغة الإنجليزية للنصوص المهمة لكبار أصحاب النظريات مثل كريـــستيان ميتـــز، وورولان بارت، وبيرتولت بريشت، قد أثرت على إصـــدارات مثـــل ***The Australian Journal of Screen Theory*** (١٩٧٦-١٩٨٥)، وأكدت علـــى

أهمية مصطلح "نظرية الشاشة". أما "كراسات السينما" فهى جريدة مهمة أخرى كان لها تأثير ممتد على الدراسات السينمائية. وتأسست هذه الجريدة فى عام ١٩٥١، بواسطة أندريه بازان، وتصدر بالفرنسية (صدرت أيضًا بالإنجليزية فى اثنى عشر عددًا من عام ١٩٦٦ إلى ١٩٦٧)، وكانت مسئولة عن نشر ليس فقط المناقشات بشأن "سياسات المؤلف"، ولكن أيضًا المناقشات المهمة حول المونتاج والميزانسين، ومن كتابها كلود شابرول، جان لوك جودار، جاك ريفيت، الذين كانوا مع مخرجين مهمين آخرين هم الذين عرفوا باسم الموجة الجديدة الفرنسية.

وكان لجريدة "كراسات السينما" تأثير على ***Movie*** (١٩٦٢-٢٠٠٠)، وهى جريدة بريطانية كانت معجبة بمجموعة من مخرجى هوليود (أساسًا هوارد هوكس وألفريد هيتشكوك) لما رأته فيهم من براعة المؤلف والرؤية الشخصية، كما أعطت اهتمامًا خاصًا بالميزانسين، وأثارت قضية أن التحليل النقدى فى الإصدارات البريطانية الموجودة – مثل "سايت آند ساوند" (بدأت فى ١٩٣٢) – مفتقد. وتصدر "سايت آند ساوند" عن معهد السينما البريطانى، واستوعبت بداخلها "نشرة السينما الشهرية" (١٩٣٤-١٩٩١)، التى كانت تضم قوائم بأسماء العاملين فى الأفلام كما تضم قوائم بمقالات المراجعات السينمائية. والمعادل الأمريكى لمجلة "سايت آند ساوند" هو ***Film Comment*** (بدأت فى ١٩٩١) والتى تصدر عن "جمعية السينما فى مركز لينكولن" فى نيويورك، وهاتان المجلتان تغطيان الأفلام الأجنبية، وتكرسان مناقشات عميقة للأفلام الجديدة والتطورات فى سينما التيار السائد. ومع أهمية الإنترنت الآن للثقافة، ومع وجود مجلات سينمائية مخصصة للأفلام الجماهيرية السائدة فى السوق، فإن إصدارات الدراسات السينمائية تواجه تحدى أن تظل جذابة تجاريًا، ومهمة نقديًا.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "النقــد"، "هــواة وعــشاق الــسينما"، "الدراســات السينمائية"، "نظام النجوم".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Baker, Bob. "Picturegoes." *Sight and Sound* 54, no. 3 (Summer 1985): 206–209.

Barth, Jack. "Fanzines." *Film Comment* 21, no. 2 (March–April 1985): 24–30.

Fuller, Kathryn H. *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture.* Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1996.

Greenslade, Roy. "Editors as Censors: The British Press and films about Ireland." *Journal of Popular British Cinema* 3 (2000): 77–92.

Hutchings, Peter. "The Histogram and the List: The Director in British Film Criticism." *Journal of Popular British Cinema* 4 (2001): 30–39.

Sanjek, David. "Fans' Notes: The Horror Film Fanzine." *Literature/Film Quarterly* 18, no. 3 (1990): 150–160.

Studlar, Gaylyn. "The Perils of Pleasure?: Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920s." *Wide Angle* 13, no. 1 (January 1991): 6–33.

Ian Conrich

بولين كايل

(ولدت فى بيتالوما، كاليفورنيا، فى ١٩ يونيو ١٩١٩، توفيت فى ٣ سبتمبر ٢٠٠١)

كانت بولين كايل ناقدة سينمائية صريحة، لاذعة، ولا يمكن فى العادة التنبؤ بآرائها، وكانت تكتب للمجلة الأسبوعية "ذا نيويوركر" من ١٩٦٧ حتى ١٩٩١. وهناك البعض يعتبرها أعظم ناقدة سينمائية فى أمريكا، وقد أثـرت على الكثيرين مع مجموعة معجبيها الذين أطلق عليهم "البولينيين". ومن كتبها "فقدتها فى السينما" (١٩٦٥)، "كيس كيس بانج بانج" (١٩٦٨) (يمكن ترجمة الاسم إلى "قبلات وطلقات")، "كتاب المواطن كـين" (١٩٧١)، "فـى عمـق السينما" (فاز بجائزة الكتاب القومية فى عام ١٩٧٣)، و "٥٠٠١ ليلـة فـى السينما" (١٩٨٢).

بعد أن درست الفلسفة، والأدب، والفنون، فى جامعة كاليفورنيـا فـى بيركلى، أدارت بيت سينما الفن في سان فرانسيسكو فى أواخر الخمسينيات، بينما كانت تقدم مراجعات الأفلام فى محطة إذاعة بيركلى. كتبت مراجعات سينمائية لكل من "فوج"، و"لايف"، و"ذا نيو ريبابليك"، والمجلات الـسينمائية "سايت آند ساوند" وفيلم "كوارترلى". ورغم أن أعمالها لكل مـن المجـلات السينمائية والإصدارات ذات الاهتمامات العامة أظهرت نزعة مثقفة، فقد كان أسلوبها مميزًا بمزج تجاربها الشخصية بالنقد القاسى واللغة العامية. وكانت ضد النظريات بشكل صريح، وتهاجم أنصار نظرية المؤلف لمـا رأت أنـه

محاولتهم لتحسين مكانة مخرجى هوليود إلى مكانة الفنانين. ودخلت فى جدل شهير مع أندرو ساريس حول نظرية المؤلف، وسخرت من "نظرية" ساريس المفترضة عن المؤلف من خلال التفنيد المقنع للافتراضات النقدية لهذه النظرية، ونشرت فيما بعد فى "كتاب المواطن كين" (١٩٧١) تفسيرًا لإنتاج أورسون ويلز للفيلم حاولت فيه أن تظهر كيف أن الفيلم لم يكن نتاج مؤلف عملاق بقدر ما كان تعاونًا بين عدة فنانين مهمين.

وكانت مدافعة عن الحكى الجيد والتمثيل القوى، وكانت تنتقد العمل الذهنى لسينمائيين أوروبيين مثل ألان رينيه، وروبرت بريسون، وإنجمار بيرجمان، وانجذبت إلى الثقافة والأفلام الجماهيرية بحيوية تضع فى حسابها عواطف المتفرج ومشاعره، ووجهت اللوم إلى التليفزيون على السطحية فى الأفلام بعد الخمسينيات، وكانت بشكل خاص لا تحب اتجاه هوليود إلى الأفلام الكبيرة. وامتدحت أفلام الأنماط الهوليودية من الثلاثينيات والأربعينيات، وواقعية وإنسانية المخرجين الأوروبيين ماكس أوفولس، جان رينوار، روبرتو روسيلليني، فيتوريو دى سيكا. وكانت هذه القيم تجتمع فى مجموعة من الأفلام التى ظهرت فى أواخر الستينيات وفى السبعينيات، على أيدى مخرجين استثنائيين أعجبت بهم كايل، مثل روبرتو آلتمان، آرثر بن، سام بيكنباه، والأفلام الأولى للموجة الجديدة فى هوليود عند فرانسيس فورد كوبولا، برايان دى بالما، ستيفن سبيلبيرج. وكان لها تناول سوسيولوجى (اجتماعى) للأفلام يضع فى اعتباره ردود أفعال المتفرج العادى. ومع اعتبار السينما فى جوهرها تجربة ترفيه، قد يقول البعض إنها كانت تكتب مراجعات وليس نقدًا.

FURTHER READING

Davis, Francis. *Afterglow: A Last Conversation with Pauline Kael.* Cambridge, MA: Da Capo Press, 2002.

Hampton, Howard. "Pauline Kael, 1919–2001. Such Sweet Thunder." *Film Comment* 37, no. 6 (November–December 2001): 45–48.

Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book.* New York: Limelight Editions, 1984. Originally published in 1971.

———. *5001 Nights at the Movies: A Guide from A to Z.* New York: Henry Holt, 1991. Originally published in 1982.

———. *I Lost It at the Movies.* New York: M. Boyars, 1994. Originally published in 1965.

Ian Conrich

كـــوريـــا

Korea

صناعة السينما فى كوريا الجنوبية – التى تصنع ما بين خمسين ومائتى فيلم روائى طويل كل عام– كانت من الناحية التاريخية واحـدة مـن أنـشط صناعات السينما فى العالم. وصلت مبيعات التذاكر فى عام ٢٠٠٢ إلى ١٠٥ ملايين دولار أمريكى، ٥٠ مليونًا منها للأفلام الكورية المحلية. وبين عـامى ٢٠٠٣ و ٢٠٠٥ وصل عدد تذاكر الدخول لمشاهد أفلام كورية إلـى أرقـام أعلى من الأفلام الهوليودية، وهو أمر نادر الحدوث فى ثقافـة الـذهاب إلـى السينما التى تسيطر عليها دور عرض "المالتيبلكس". وللسينما فى كوريا جذور قوية بوصفها شكلاً ثقافيًا متميزًا جذب اهتمامات فنانين ذوى مواهب متعـددة، بما فى ذلك روائيون، وممثلون، وموسيقيون، وفنانون تشكيليون، ومثقفون.

وباعتبار كوريا الجنوبية حليفًا اقتصاديًا وسياسيًا وعسكريًا للولايـات المتحدة خلال فترة الحرب العالمية الثانيـة، والحـرب الكوريـة (١٩٥٠-١٩٥٣)، فإنها قد كانت مكشوفة للثقافة الجماهيرية الأمريكيـة مـن خـلال القوات العسكرية والنوادى الأمريكية. ورغم وضع حدود للواردات وحصص لبعض الأفلام الأجنبية، فقد اعتمدت الأفلام الأمريكية دائمًا على توحد قـوى من جانب الجمهور. ولكى تتصدى الأفـلام الكوريـة للإنتـاج الهوليـودى الضخم، فإنها اضطرت إلى المنافسة فى شباك التذاكر من خلال أنماط فيلمية

ذات ميزانية منخفضة، مثل الأفلام الكوميدية، والميلودرامية، وأفلام الرعب. ومن المدهش أن الاهتمام بهذه الأفلام الجماهيرية المحلية كان قويًا خلال فترة ما بعد الحرب، وكانت الفترة الوحيدة التى شذت عن ذلك هى من منتصف السبعينيات حتى بداية التسعينيات، عندما كانت صناعة السينما – مثل القطاعات الثقافية الأخرى – قد وضعت تحت رقابة انتقامية من جانب الحكومة العسكرية. وفى التسعينيات ظهرت مجموعة من الأفلام التى تنتمى لسينما المؤلف، وتتميز بتيمات حساسة تاريخيًا. ومعظم أفلام الفن يتم دعمها حاليًا بواسطة "لجنة السينما الكورية"، التى تأسست بواسطة الحكومة الليبرالية برئاسة كيد داى جونج (١٩٩٨-٢٠٠٢).

وبعد عقود من السيولة، استقر نظام التوزيع فى السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين. وشركة سامسونج من الشركات الكورية الكبرى، وهى من أكبر المستثمرين فى صناعة السينما الكورية، وفرعها ***CJ Entertainment*** يقوم بالإنتاج، كما يوزع الأفلام المحلية والمستوردة، ويدير سلسلة دور عرض ***CGV*** ، ويبيع حقوق البيع والإذاعة لمنتجاته فى الأسواق الأجنبية. ومن الشركات الأخرى التى أظهرت تطورًا شركة "شوبوكس"، وهى شركة تمويل وتوزيع لسلع الترفيه، كما أنها تدير أيضًا سلسلة دور عرض "ميجابوكس". وهاتان الشركتان تتقاسمان حوالى خمسين فى المائة من إجمالى إيرادات شباك التذاكر فى كوريا. ورغم أن صدور قانون جديد للصور المتحركة فى كوريا فى عام ١٩٨٦ قد سمح للشركات الهوليودية أن تقوم بالتوزيع المباشر لأفلامها فى كوريا، فإن أداء شركات أمريكية مثل كولومبيا، وفوكس للقرن العشرين، وإخوان وارنر، يتأخر كثيرًا عن أداء هاتين الشركتين الكوريتين.

التاريخ المبكر

تم عرض سينمائى فى عام ١٨٩٩ فى كيونجبوك فى سيول، عندما زار المصور الأمريكى بيرتون هولمز كوريا، يُعد هذا العرض الأول من نوعه فى كوريا. ورغم اقتصار هذه العروض الأولى على دوائر الأسرة الحاكمة، فسرعان ما أثارت فضولاً عامًا وأصبحت وسيلة تسلية جماهيرية واسعة الانتشار. وبدأت الصحف منذ عام ١٩٠٣ فى الإعلان المتكرر عن عروض الصور المتحركة، التى كانت برعاية من شركات السجائر الغربية. وأثارت هذه العروض العامة قدرًا كبيرًا من الإثارة حتى أن شركة الكهرباء فى سيول حولت الجاراج الخاص بها إلى دار عرض سينمائية خلال شهور من بداية العروض الأولى. ورغم أن سجلات هذه العروض موثقة بشكل جيد نسبيًا، فإن هناك تعقيدات تحيط بالتاريخ الدقيق لعرض أول فيلم كورى. لقد أسهمت النزعة الاستعمارية اليابانية، التى بدأت فى كوريا فى عام ١٩١٠، فى فقدان سجلات الأفلام الكورية الأولى (بما فى ذلك اختفاء كل الأفلام الروائية الكورية التى صنعت قبل عام ١٩٤٣). والكثير من الأفلام التى صنعت فى كوريا خلال فترة الاستعمار - التى استمرت خمسة وثلاثين عامًا - قد تم تمويلها والإشراف عليها وتوزيعها بواسطة مقاولين يابانيين. وكانت الرقابة السينمائية الصارمة - التى فرضت فى عام ١٩٢٦ - تقضى بضرورة حصول كل فيلم على موافقة السلطات اليابانية قبل عرضه فى كوريا. وفيما عدا دور عرض تانسونجسا (التى لا تزال تعمل حتى الآن)، فقد كانت كل دور العرض الناجحة فى سيول مملوكة ليابانيين خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وطوال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، حاول رجال الأعمال والفنانون الكوريون تأسيس شركات إنتاج سينمائى مستقلة تحررهم من الاعتماد المالى والتقنى على اليابانيين. وكانت معظم أفلامهم تناضل ضد الأفلام الأجنبية، لكن مرونتهم نجحت أخيرًا فى تمهيد الطريق أمام نهضة لصناعة السينما الكورية. وكان السينمائى الأول الذى حقق شهرة قوية حقيقية هو نا وون جيو (١٩٠٢-١٩٣٧)، الذى كان فيلمه *Arirang* بمثابة الشرارة لحركة سينمائية قومية قوية. عرض الفيلم فى عام ١٩٢٦، وكان من كتابة وإخراج وبطولة نا وون جيو، ولعله كان أشهر فيلم يعرض فى كوريا خلال فترة الاحتلال. وقصته بسيطة عن طالب كورى يواجه موظفًا بيروقراطيًا محليًا شريرًا يتعاون مع حكومة الاحتلال، وقد وجد الفيلم مهربًا من الرقابة اليابانية. ورغم أن ناوون جيو لم يكن شخصًا جذابًا بحق، فإن صورته السينمائية كرجل عادى غاضب تلاقت مع غضب وإحباط كوريا تحت الاحتلال. إنه لم يكن فقط أول أيقونه "شعبية" كورية معروفة، لكنه كان أيضًا أول شخصية مشهورة لا تنحدر من جذور أرستقراطية.

وعندما وصلت تقنية الصوت إلى كوريا فى منتصف الثلاثينيات، كانت السينما الكورية تعانى من حالة تدهور سريع. وبمجرد اندلاع الحرب مع الصين خلال الثلاثينيات، أوقفت اليابان أى سياسات تتيح التعبير عن الثقافة الكورية الأصيلة. وكان هناك عدد أقل من أصابع اليد الواحدة من الأفلام تنتج سنويًا خلال ذلك العقد. وتوفى نا وون جيو فى عام ١٩٣٧، بينما كان لايزال فى ثلاثينيات العمر، وبعد عامين، منعت اليابان الاستخدام الرسمى للغة والأسماء الكورية. ورغم أن الجمهور كان يهلل عندما يسمع الحوار فى

لغتهم الأصلية فى أول فيلم كورى ناطق ***Chunhyang*** (١٩٣٥)، وهو فيلم يعتمد على حدوتة شعبية فولكلورية، فإن منع اللغة الكورية حرم الكوريين من تأسيس هويتهم القومية خلال السنوات الأولى من السينما الناطقة. ومن المفارقات الساخرة أن تأخر وصول الصوت ساعد "الحكواتى" الكورى ***pyonsas*** على أن يجد عملاً حتى سنوات ما بعد الحرب. وفى الوقت ذاته فإن شركة ***Man-Ei*** ، شركة السينما المانشورية بإدارة يابانية، التى كانت نشطة خلال سنوات الحرب، قدمت فرصة جيدة لتدريب العديد من السينمائيين الكوريين الذين سوف يصبحون فيما بعد أهم مخرجين ومنتجين فى "العصر الذهبى" للسينما الكورية.

العصر الذهبى للسينما فى كوريا الجنوبية

رغم أن هناك العديد من الأفلام المهمة صنعت خلال فترة التحرير (١٩٤٥-١٩٥٠)، فإن السينما أصبحت صناعة ناضجة بعد نهاية الحرب الكورية (١٩٥٠-١٩٥٣) فقط. وخلال "العصر الذهبى" كانت السينما هى أكثر فنون الترفيه شعبية خلال العقدين اللذين جاءا بعد الحرب الكورية. وفرضت السينما الكورية نوعًا من التنافس الجاد أمام هوليود، ليس فقط على المستوى المحلى وإنما فى مناطق أخرى فى آسيا، بما فى ذلك هونج كونج. وطوال الستينيات وبداية السبعينيات، كانت منطقة شونجمورو فى سيول هى مكان أحد أهم الصناعات النشطة وأكثرها ربحًا فى العالم، وأنتجت خلال فترة ذروتها (١٩٦٨-١٩٧١) ما يزيد على مائتى فيلم كل عام. وكان حوالى

نصف عدد التذاكر المباعة، وهى ١٧٠ مليون تذكرة (عدد السكان كان أكثر من ٣٠ مليوناً بقليل) فى عام ١٩٧٢، من نصيب الأفلام المحلية.

ومن بين الأفلام التى لا تزال تحصل على تقدير نقدى كان معظمها من التى أنتجت حوالى عام ١٩٦٠. وكان هناك فراغ إبداعى عانى منه المجتمع الثقافى خلال الحرب الكورية - بسبب حالات الوفاة، والإصابات النفسية، والهروب الجماعى إلى الشمال - لكنه بدأ فى التغير مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات. وكانت صدمة الحرب - مع الإيقاع السريع للتمدين، والأدوار المتغيرة للنوع، واستعادة الروح ما بعد الحرب - مصدرًا للإلهام الدرامى للعديد من السينمائيين الشباب. ومن الأفلام التى تمثل هذه الفترة المتفردة "خادمة المنزل" (كيم كى يونج، ١٩٦٠)، "ضيف المنزل وأمى" (شين سانج أوك، ١٩٦١)، "الرصاصة الشاردة" (يو هيون موك، ١٩٦١)، "المدرب" (كانج تاى جين، ١٩٦١)، وقد عرضت جميعها خلال فترة عامين فقط.

ورغم أن كل الأنماط الفيلمية - الرعب، الكوميديا، الأكشن التشويقى، الفنون القتالية، وحتى الموسيقية - قد صنعت وعرضت خلال تلك الفترة، فقد كانت الميلودراما هى النمط الأقوى والأكثر نجاحًا. لقد كانت النساء محاصرات بين الأفكار المثالية الحديثة حول الحرية والأخلاقيات التقليدية للعفة والأمومة النقية، لذلك كن فى العادة هن بطلات يتم التأكيد على أزماتين الشخصية، وكانت تلك الفترة هى التيمة الرئيسية للأفلام. وفى فيلم شين سانج أوك (١٩٢٦-٢٠٠٦) "ضيف المنزل وأمى" - على سبيل المثال - هناك أرملة لا تزال فى ملابس الحداد التقليدية، تقيم علاقة حب مع معلم

مدرسة - يقيم بالإيجار فى منزلها. وسرد الفيلم يضفى السمة الطبيعية على رغبة الزمن المعاصر التى تقرب بين الأم ونزيل منزلها، بما يمثل تحديًا على القيم الأخلاقية الصارمة التى تتطلب من الأرملة أن تبقى فى حالة الحداد طوال حياتها. وعانت تلك الفترة السينمائية الحيوية من توقف مفاجئ فى عام ١٩٧٣، عندما أعادت الحكومة العسكرية بناء صناعة السينما والرقابة عليها. وطوال العشرين عامًا التالية، كان على كل شركات الإنتاج القائمة أن تلبى الاشتراطات الحكومية الصارمة، التى كانت تفرض عليها - على الأقل جزئيًا - أن تجند نفسها لصالح الإصلاح الأخلاقى للأمة. وكما اتضح فيما بعد فإن هذه المتطلبات دفعت صناعة السينما إلى أن تصنع أفلام دعاية حكومية وأفلاما ذات "الجودة الفنية" (كانت الجوائز تمنح لأفضل الاقتباسات لأعمال أدبية كبرى)، وكانت هذه الأفلام تخسر الأموال دائمًا، ومن جانب آخر فإن الشركات السينمائية صنعت أفلامًا جنسية من نوعية حرف (ب) التى كانت تعوض هذه الخسارة.

السينما الكورية الجديدة

عندما بدأ بارك كوانج سو (ولد عام ١٩٥٥)، وجانج سون وو (ولد عام ١٩٥٢) - المخرجان المهمان للسينما الكورية الجديدة - حياتهما الفنية فى عام ١٩٨٨، كانت شونجمورو قد فقدت بالفعل بهاءها القديم. وكان أغلب الجمهور الكورى يتجنبون الأفلام المحلية خلال الثمانينيات، وطوال ذلك العقد وأغلب التسعينيات، كان نصيب الأفلام الكورية من السوق المحلية يقل عن عشرين فى المائة، بينما كانت الأفلام الهوليودية تحصد أغلب إيرادات

شباك التذاكر. وكان على صناعة السينما الكورية أن تجدد نفسها، على خلفية الجو الاجتماعى السياسى المضطرب. وكانت روح الديمقراطية فى الثمانينيات تؤثر على العديد من السينمائيين الشبان لكى يواجهوا بجدية ذلك الوضع القائم. وساعدت الحركة السينمائية النشطة بدورها على وجود جيل من عشاق السينما، المهمين لنجاح مهرجانات سينمائية فى بواسان، وبوشون، وجيونجو، ولتنوع السينما الكورية. وبعض أهم الأفلام التى تمثل تلك الفترة تتضمن فيلم بارك كوانج سو "إلى جزيرة النجوم" (١٩٩٣)، و"شرارة وحيدة" (١٩٩٦)، وهما فيلمان واقعيان يدوران على خلفية تاريخية قاتمة. ومن ناحية أخرى، رفض جانج سون وو أن يتقيد بالواقعية، وحاول بدلاً من ذلك استكشاف قضايا النزعة الجنسية، والرغبة، والسلطة. وأفلامه ساخرة وتطهيرية فى وقت واحد، مثل "إليك، منى" (١٩٩٤)، و"فيلم سيئ غامض وبلا زمن" (١٩٩٧)، وهى أفلام تقدم شبابًا فى أزمة، وتكشف عن نزوع إلى كشف الزيف عن المواضعات السينمائية. كما أن لهذين المخرجين سجلاً شائنًا لصنعهما اثنين من أكثر الأفلام خسارة تجاريًا فى تاريخ السينما الكورية، فيلم بارك "انتفاضة" (١٩٩٩)، وفيلم جانج "بعث فتاة عيدان الثقاب الصغيرة" (٢٠٠٢).

ومع المخرج إيم كون تايك (ولد عام ١٩٣٦)، وبارك تشان ووك (ولد عام ١٩٦٣)، فإن من يعده النقاد أفضل مخرج كورى معاصر هو هونج سانج سو (ولد عام ١٩٦٠)، الذى تتميز أعماله بدراما شخصية عميقة، كما أن أفلامه تتلاعب بالتدفق الخطى للزمن، إذ تفصله إلى قطع تظل تعيدها دون أن تقطع المركز السردى. وفى أفلامه مثل "سلطة مقاطعة كانجوون" (١٩٩٨)، و"عذراء يعريها خُطَّابها" (٢٠٠٠)، هناك شخصيات لا تُنسى، كما

أن الميزانسين عنده يختار ببراعة اللحظات السامية من بين حوادث الحيـــاة اليومية العادية.

وفى أوائل القرن الواحد والعشرين، أصبح من المعتـــاد فـــى الـــسينما الكورية توزيع فيلم واحد على أكثر من ٥٠٠ شاشة فى دور العرض المتعددة، واتبع حملات تسويق هجومية، من أجل زيادة عائدات شباك التذاكر فى عطلة نهاية الأسبوع الأول من العرض. وكان فيلم "شيرى" (١٩٩٩) فيلم جاسوسية عن تسلل كورى شمالى إلى كوريا الجنوبية، وباع الفيلم ٥,٧ مليون تذكرة، فى رقم قياسى أعلى بكثير من سابقه. وكانت هذه الممارسة سببًا فى إعادة بنـــاء جذرية لكل صناعة السينما، ففى بداية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، كان من المعتاد أن تحصد الأفلام فائقة النجاح ما يزيد على ٢٠ مليون دولار. ومنذ عام ٢٠٠٣، تتنافس الأفلام الكورية بجدارة مع الأفلام الهوليودية، وتمثل أعلى نصيب من استهلاك السوق المحلية فى العالم. والمخرج لى تشانج دونج، الفائز بجائزة الإخراج فى مهرجان فينيسيا لفيلمه "الواحة" (٢٠٠٢)، قد اختير وزيرًا للثقافة فى عام ٢٠٠٣.

إن السينما الكورية فى مفترق طرق: فبالإضافة إلـــى الأفـــلام فائقـــة النجاح عالميًا مثل "شيرى" و"سيلميدو" (كانج يو سوك، ٢٠٠٣)، هناك أفلام تحريضية مستقلة، مثل "جمل" أو "جِمال" (بارك كى يونج، ٢٠٠٢)، و"ضوء غير مرئى" (كيم جينا، ٢٠٠٣)، والتى لا تدخل فى دائرة التوزيع التقليديـــة. لقد نقحت دور العرض المتعددة ما كان فى السابق ثقافة ســـينمائية شـــاملة، وأصبح شباك التذاكر محكومًا بكوميديات جامحة عن عـــائلات العـــصابات، ومراهقين ذوى رغبات جنسية شديدة، بما يجعل المستثمرين غير راغبين فى تمويل أفلام خارج دائرة الأنماط الفيلمية المـــضمونة. والـــسينما الكوريـــة

الجديدة، التى كانت تملك إمكانية إثارة الجمهور ثقافيًا، أصيبت بالضعف فى اللحظة التى استعادت فيها الصناعة حيويتها التجارية.

كوريا الشمالية

رغم أن الصعوبات الاقتصادية القاسية خلال التسعينيات دفعت صناعة السينما المركزية إلى تقليص إنتاجيتها، فإن السينما تظل تقوم بوظيفة مهمة فى مجتمع كوريا الشمالية. وكان للقائد السابق كيم إيل سونج، ووريثه كيم جونج إيل، اهتمام كبير بالأفلام، فقد بدأ كيم جونج إيل حياته المهنية فى إدارة الثقافة والدعاية، وكتب العديد من الكتب الإرشادية حول طرق صناعة الأفلام خلال السبعينيات، وهى الكتب التى لا تزال لها أهميتها حتى الآن. وهناك قيود صارمة تفرض على مادة الموضوعات لأن السينما يجب أن تخدم الأهداف السياسية الصريحة وتؤكد على الأيديولوجيا الرسمية. ومعدل دخول الأفلام فى كوريا الشمالية يتراوح حول عشر مرات فى العام، لكن هذه العروض تقام كجزء تكميلى من أحداث ثقافية أو اجتماعية تحت رعاية الدولة. وبعض أشهر الأفلام خلال أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. وفيلم "بحر من الدماء" (١٩٦٨)، و"فتاة الزهور" (١٩٧٢) فيلمان كلاسيكيان من تلك الفترة، وكل منهما يصور المقاومة المسلحة فى مانشوريا فى الثلاثينيات، التى بنى خلالها كيم إيل سونج شهرته كقائد شاب لحركة الاستقلال.

انظر أيضاً:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Kim, Kyung Hyun. *The Remasculinization of Korean Cinema.* Durham, NC, and London: Duke University Press, 2004.

Lee, Hyangjin. *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics.* New York and Manchester, UK: Manchester University Press, 2000.

McHugh, Kathleen, and Nancy Abelmann. eds. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

Kyung Hyun Kim

إيم كون تايك

(ولد فى تشانج سونج، كوريا، ٢ نوفمبر ١٩٣٤،

حسب التقويم القمرى وطبقًا لشهادة الميلاد ١٩٣٦)

مع بداية إيم كون تايك حياته الفنية فى عــام ١٩٦١، وحتــى عــام ٢٠٠٦، كان قد أخرج ٩٩ فيلمًا، ليظل واحدا من مخرجين قلائــل حققــوا النجاح فى شباك التذاكر الداخلى والمهرجانات السينمائية العالمية معًا.

هرب النجاح من كون تايك حتى اقترب من الخمسين من العمر، فرغم أنه كان كفؤًا لإخراج مختلف الأنماط الفيلمية الجماهيرية خــلال "العــصر الذهبى" فى الستينيات والسبعينيات، فقد كان يعد مجرد مخرج لأفلام حــرف (ب). ومما أعاق نضجه كمخرج لأفلام الفن عدة عوامل: الرقابة الحكومية، طبقته الاجتماعية، الارتباطات الأيديولوجية لأسرته (كيــساريين)، وخلفيتــه الإقليمية (لقد ولد فى مقاطعة تشولا، والتــى عانــت تاريخيًــا مــن القمــع السياسى). وفرض على نفسه رقابة ذاتية طوال المرحلة المبكرة من حياتــه الفنية، وابتعد عن صنع الأفــلام ذات الطــابع الشخــصى حتــى جــاءت الديمقراطية فى الثمانينيات والتسعينيات لتزيل المحظورات عن الموضوعات السياسية الحساسة.

وحياته الفنية بها تناقضات واضطرابات درامية عنيفة مثــل تــاريخ كوريا الحديث ذاته. وخلال الستينيات وأوائل الــسبعينيات، أخــرج أفلامًــا

لشركات صغيرة بمعدل ما يقرب من ثمانية أفلام كل عام. وبحلول عام ١٩٧٣، أقامت الحكومة نظامًا مركزيًا لصناعة السينما، ليبدأ إيم فى التطور كمخرج بإتقان حرفته دون ضغوط شباك التذاكر. وأصبح معروفًا بإخراج "أفلام الجودة"، وصنع العديد من الاقتباسات عن روايات تاريخية فى أفلام مثل "البطل الخفى" (١٩٧٩). ومن عام ١٩٨١ بدأت أفلامه فى الحصول على التقدير العالمى. وخلال التسعينيات تفرعت إلى مسارين: الأول ظل قريبًا من موضوعات سينما الفن، والآخر يستخدم مواضعات النمط الفيلمى من أجل صنع أفلام جماهيرية. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "سوبيونجى" (١٩٩٣) يحكى قصة عائلة من الموسيقيين المتجولين يمارسون فنًا تقليديًا محتضرًا بالإضافة إلى غناء "العديد" (رثاء الموتى)، والذى يشكل أساس موسيقاهم وحياتهم. ورغم الصرامة الجمالية للفيلم، فإنه مضى إلى مجالات ميلودرامية تحوم حول التاريخ المأساوى لكوريا الحديثة.

انجذب الجمهور الكورى لفيلم "سوبيونجى"، الذى حطم الأرقام القياسية لشباك التذاكر، وخلق ضجة قومية حول الفن التقليدى، واستعاد – ربما لفترة قصيرة – الثقة فى القدرة التجارية لأفلام الفن. وعاد إيم إلى جذوره الناجحة فى الفنون التقليدية بعد سبع سنوات مع فيلمه "تشونهيانج" (٢٠٠٠)، وهو فيلم موسيقى يعتمد على صوت غناء رجل واحد لحدوتة فولكلورية شهيرة عن محظية ظلت وفية لحبها الحقيقى. وفى هذا الفيلم والفيلم التالى "ضربات النار" (٢٠٠٢)، وهو قصة حقيقية عن رسام تشكيلى فريد من القرن التاسع عشر، حصد إيم نجاحًا تجاريًا فى الولايات المتحدة وفرنسا، وكان ذلك من أضخم النجاحات فى شباك التذاكر للأفلام الكورية فى كل من هذين البلدين.

مشاهدات مقترحة:

"علم الأنساب" (١٩٧٨)، "البطل الخفى" (١٩٧٩)، "ماندالا" (١٩٨١)، "جيلسوتام" (١٩٨٥)، "تذاكر" (١٩٨٦)، "أم بديلـــة" (١٩٨٦)، "ســوبيونجى" (١٩٩٣)، "تشونهيانج" (٢٠٠٠)، "تشيهوا سيون" (٢٠٠٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

James, David E., and Kyung Hyun Kim, eds. *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2002.

Kyung Hyun Kim

اللاتينيون والسينما

Latinos and Cinema

"اللاتين" أو "الهسبان" هم الناس من جذور تنحدر من بلــدان أمريكــا اللاتينية، أو جنوب غرب الولايات المتحدة، والتى كانت جزءًا من المكسيك حتى عام ١٨٤٨. ومصطلح "الهسبان" الذى تــستخدمه حكومــة الولايــات المتحدة منذ السبعينيات يتضمن الناس الذين يمكن تعقب أسلافهم فى إســبانيا والبلدان الأخرى الناطقة بالإسبانية، وهو مصطلح يميل إلى التأكيــد علــى الجذور الأوروبية. ولأن العديد من الناس يفضلون عدم تعقب جذورهم فــى أوروبا، أو يرحبون أكثر بالانحدار من بلدان أمريكا اللاتينية التى لا تــسود فيها اللغة الإسبانية، فإن مصطلح "اللاتين" يزداد تفضيله بالنسبة للأفراد من تراث أمريكى لاتينى. كما يمكن التفريق أحيانًــا بــين "اللاتينــو" للرجــل، و"اللاتينا" للمرأة.

واللاتين مجموعة متنوعة، حيث إنهم أفراد ينحدرون من بلــدان ذات تواريخ مختلفة، وثقافات مختلفة، وعلاقات مختلفة مع الولايات المتحدة. وهذه التواريخ تعود إلى مواقف شديدة التنوع بالنسبة للاتين فى الولايات المتحدة، فيما يخص الطبقة، والتعليم، والمواطنة. كما يشمل اللاتين طيفًا من الأعراق كما يتضح فى إحصاء الولايات المتحدة، ويشكل المكــسيكيون الأمريكيــون أكبر مجموعة من اللاتين فى الولايات المتحدة فى عام ٢٠٠٠، إذ يمثلــون

نحو ٥٨,٥ فى المائة من كل اللاتين، ثم يأتى البورتريكيون (١٠ فى المائة)، والكوبيون (٣٥ فى المائة)، وأعداد صغيرة لكنها متزايدة من اللاتين المنحدرين من أمريكا الوسطى والجنوبية. وإذا كان استخدام اللغة الإسبانية هو الأكثر شيوعًا بين اللاتين، فإن هذا ليس الحال دائمًا، إذ إن لاتين الولايات المتحدة قد يتكلمون الإسبانية أو لا يتكلمون بها.

وتعرض اللاتين إلى عملية تطور تحتشد بالأحداث سواء على شاشة السينما الأمريكية أو خارجها. ومساهمة اللاتين فى السينما الأمريكية تتزايد فى أهميتها بالنسبة للدراسات السينمائية، لأن عدد السكان اللاتين فى الولايات المتحدة يتزايد بسرعة. واللاتين حاليًا هم أكبر مجموعة غير بيضاء فى الولايات المتحدة، إذ يشكلون تقريبا ١٣,٧ فى المائة من السكان فى عام ٢٠٠٣، طبقًا لمكتب الإحصاء فى الولايات المتحدة.

اللاتين والسينما الهوليودية

من الناحية التاريخية، فقد كان اللاتين يحتلون نادرًا مكان البطولة فى القصص السينمائية الهوليودية، وكانت شخصياتهم فى العادة هامشية وغير متطورة عندما تظهر على الشاشة. وكان استخدام الشخصيات النمطية هو المعتاد بالنسبة لتجسيد الشخصيات اللاتينية فى السينما، خاصة فى عصر هوليود الكلاسيكى. لقد كانت شخصيات اللاتين فى العقود الماضية يتم تجسيدها باعتبارها جنسية، أو طفولية، أو عدوانية. ورغم أن بعض الأفلام أظهرت صورة أكثر إيجابية أو تعقيدًا للاتين، فإن التاريخ الكامل لذلك ليس

معروفًا تمامًا لأن الدراسات فى هذا المجال حديثة نسبيًا. ومن الدارسين المهمين لتجسيد اللاتين فى السينما تشون نوريجا، تشارلز راميرز بيرج، أنَّا إم لوبيز، كلارا رودريجيز، روزا ليندا فريجوزو.

وكان التصوير النمطى السلبى للشخصيات اللاتينية منذ وقت مبكر فى السينما ذا علاقة مباشرة بتاريخ اللاتين، خاصة المكسيكيين الأمريكيين، فى الولايات المتحدة. لقد كان المكسيكيون، ثم المكسيكيون الأمريكيون فيما بعد، يظهرون بوصفهم عقبات فى طريق انتقال المستوطنين الغربيين إلى الغرب فى بدايات القرن التاسع عشر، وكانت مفاهيم "القدر الجلى" تنتشر فى الأدب الأمريكى، والأعمال الفنية الأخرى من الثقافة الشعبية، والتى تميل إلى تقديم المكسيكيين الأمريكيين بوصفهم أدنى فى الذكاء والنزاهة، لذلك فإنهم لا يستحقون حقوق المواطنة. ("القدر الجلى" مفهوم قائل بأن تكوين الولايات المتحدة الأمريكية قَدَر مكتوب ولابد أن يتحقق - المترجم). وقامت الأفلام الأولى بتجسيد هذه الأنماط للشخصيات "الأمريكية" فى تصويرها للمكسيكيين الأمريكيين والمكسيكيين. وامتدت الأفلام اللاحقة بهذه الأنماط إلى أمريكا الوسطى والجنوبية.

وفى العقود القليلة الأولى بعد مولد السينما الأمريكية عند نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر، كان هناك عدد قليل من اللاتين يشتركون بالفعل فى صناعة الأفلام أو يظهرون فيها كممثلين. وكان هؤلاء من خلفيات اقتصادية متميزة، وفى الأغلب من أصول إسبانية. وفى تلك الفترة لم تكن هناك صناعة مركزية للسينما، إذ كانت صناعة الأفلام تتألف من مقاولين موزعين فى أنحاء البلاد، ويصنعون أفلامًا صامتة. ومن الأمريكيين ذوى

الجذور اللاتينية الذين صنعوا أفلامًا صامتة مبكرة بهذه الطريقة الممثلة ميرتيل جونزاليز (١٨٩١-١٩١٨)، والممثلة بياتريز ميشيلينا (١٨٩٠-١٩٤٢)، اللتان صنعتا أفلام المغامرات التى مثلتا فيها. وكان هناك عدد صغير من شركات إنتاج الأفلام التى ظهرت لتسيطر فى الصناعة خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، وكان اللاتين الذين يعملون وراء المشاهد فى الإنتاج السينمائى قد اختفوا، ولم يظهروا فى أعداد معقولة حتى السبعينيات.

وظهرت الشخصيات اللاتينية الأولى فى أفلام الويسترن الصامتة، وكانوا فى العادة يلعبون دور الأشرار مقابل البطل الأبيض. ومن هذه الأفلام "تونى الذى يقوم بجز صوف الغنم" (١٩١٤)، و"انتقام جامع صوف الغنم" (١٩١٤). وكان مصطلح "جامع الصوف" - المستخدم بشكل شائع آنذاك - يستخدم فى وصف عصابات المكسيكيين والشخصيات المكسيكية الكسولة وغير المؤهلة للثقة. وبدأت هذه التجسيدات طريقة هوليود فى تأسيس الشخصيات اللاتينية كونها "الآخر" فى مواجهة البيض. وكانت هذه الصور لا يتم تصويرها إلى بلدان أمريكا اللاتينية بدون إثارة الاعتراضات. وتصاعدت شكاوى ومقاطعات للأفلام الهوليودية بواسطة الحكومة المكسيكية فى بداية العشرينيات، وأدت فى النهاية بالمنتجين إلى الحرص على عدم الربط بين الشخصيات اللاتينية السلبية وأى بلد محدد، مما أدى إلى تجسيد لاتينى عام كان لا يزال يشوه سمعتهم.

وفى منتصف العشرينيات، كان هناك ازدياد كبير فى الفرصة التى تمتع بها ممثلون لاتين ذوو بشرة فاتحة. لقد كان ذلك من آثار الشعبية الهائلة

التى حققها الممثل الإيطالى رودلف فالنتينو (١٨٩٥-١٩٢٦)، والذى جسد "العاشق اللاتينى" الأصلى، لذلك فإن منتجى السينما قدموا فرصًا لبعض اللاتين، مثل مكسيكى المولد رامون نوفارو (١٨٩٩-١٩٦٨)، دولوريس ديل ريو (١٩٠٥-١٩٨٣)، جيلبيرت رولاند (١٩٠٥-١٩٩٤)، لوبى فيليز (١٩٠٨-١٩٤٤). واختير هؤلاء الممثلون لأدوار كبيرة، عادة فى أنماط "العاشق اللاتينى" أو "العاشقة اللاتينية"، مشبوبة العاطفة وذات النزعة الحسية، وأصبح هؤلاء نجومًا عالميين فى الأفلام الصامتة التى صنعت منذ منتصف العشرينيات حتى آخرها. وكانت صورة "العاشق اللاتينى" تعتمد على مفاهيم أن اللاتين عاطفيون وجنسيون بطبعهم المتأصل فيهم، خاصة عند مقارنتهم بأقرانهم الأنجلوساكسون، وترتبط هذه النزعة الحسية فى بعض الأحيان بسمات سلبية من العدوانية وعشق تعذيب النفس والآخرين. وفى الحقيقة أن تلك لم تكن هى أدوار اللاتين، بل شخصيات من أعراق وجنسيات أخرى، فقد كانت الشخصيات اللاتينية السينمائية تقوم فى تلك الفترة بأدوار الأشرار والخدم.

تحديات فى هوليود خلال فترة السينما الناطقة

انتهت الجماهيرية الكبيرة تجاه "العاشق اللاتينى" فى بداية الثلاثينيات، ففى تلك الفترة حدث دخول الصوت، والأيديولوجيات الأمريكية المتغيرة بعد بداية "الكساد الكبير"، مما أدى إلى فقدان الممثلين والممثلات اللاتين الفرصة لتقديمهم كنجوم مساوين للأمريكيين البيض. فكان النجوم "الأمريكيون تمامًا" مفضلين على الممثلين الأجانب أو ذوى الأصول العرقية، بينما عانى

الممثلون اللاتين، إذ إن الأمريكيين كانوا يضحون بالمكسيكيين الأمريكيين فى تلك الفترة من البطالة. كما أنه كان من الممكن عندئذ سماع اللكنة، ليجد الممثلون والممثلات اللاتين أنفسهم وقد تم تهميشهم إلى أدوار ثانوية، أو قد يطلب منهم المبالغة فى اللكنة لتحقيق تأثير كوميدى، كما فى حالة لوبى فيليز فى أدوار مثل "المكسيكى المعتوه سريع الغضب" فى سلسلة من الأفلام الجماهيرية فى بداية الأربعينيات. علاوة على ذلك، فإن اللاتين لم يكن اختيارهم لأدوار "بيضاء"، بصرف النظر عن كونهم فاتحى البشرة. وهذه الممارسة الهوليودية عززت تراتب الأهمية حسب العرق، والتى لم تكن فى صالح غير البيض وغير الأمريكيين. وكانت الأدوار السينمائية الهوليودية التى تعطى لهم فى فترة السينما الناطقة مقتصرة فقط على رجال العصابات الذين يتسمون بالعنف والكسل، أو فتيات المطاعم والحانات فى أفلام الويسترن. وكان من الممثلين اللاتين الذين وجدوا أدوارًا صعبة وحافظوا على الظهور المستمر فى الأفلام، خلال عقود الثلاثينيات والأربعينيات التى ساد فيها نظام الأستوديو، نجوم السينما الصامتة السابقون مثل دولوريس ديل ريو، ولوبى فيليز، والممثل الكوبى سيزار روميرو (١٩٠٧-١٩٩٤)، والوافد الجديد من أصول مكسيكية أيرلندية أنطونى كوين (١٩١٥-٢٠٠١).

وكانت الأدوار اللاتينية القليلة فى بطولة الأفلام يتم اختيارها ليقوم بالبطولة ممثلون أنجلوساكسون، وهو من التقاليد الهوليودية التى استمرت فى السنوات الأحدث، وإن كانت أقل. ومن حالات الممثلين الأنجلوساكسون فى أدوار "بنية البشرة" عبر عقود الممثل بول مونى، فى دور المحامى المكسيكى حاد الطباع فى فيلم "المدينة الحدودية" (١٩٣٥)، ومارلون براندو فى دور

الزعيم الثورى المكسيكى إيميليانو زاباتا فى فيلم "يحيا زاباتا!" (١٩٥٢)، ودور ناتالى وود فى دور شابة من بورتوريكو فى "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، وفى حالات أحدث هناك أفلام "منزل الأرواح" (١٩٩٣)، و"عائلة بيريز" (١٩٩٥).

ونشأت فرص جديدة فى أفلام "الجار الطيب" فى الأربعينيات. فهناك مجموعة من الأفلام ذات قصص تدور فى أجواء أمريكا اللاتينية، وعرضت قبيل الحرب وخلالها فى أوائل الأربعينيات. خلال تلك الفترة من سياسة "الجار الطيب" التى اتبعتها الولايات المتحدة، سعت الولايات المتحدة إلى تشجيع الروابط السياسية المتزايدة مع بلدان أمريكا اللاتينية. ومن أجل دعم هذه الجهود، أنتجت أستوديوهات هوليود أفلامًا وقامت بتصديرها، تؤكد على الاحتفاء بثقافات أمريكا اللاتينية، وتيمات الصداقة والتعاون. وكانت الأستوديوهات تأمل أيضًا فى استعادة بعض الخسائر التى تعرضت لها بينما كانت الأسواق الأوروبية مغلقة أمام الصادرات الأمريكية. كانت الأفلام المنتجة كجزء من هذه المجموعة تتضمن أفلام سيرة الحياة الدرامية، والأفلام الموسيقية ذات التيمات اللاتينية، مثل فيلم التحريك من ديزنى "الفرسان الثلاثة" (١٩٤٥)، والفيلم الموسيقى من فوكس للقرن العشرين "عطلة الأسبوع فى هافانا" (١٩٤١). ووجد ممثلون مثل سيزار روميرو، ولبى فيليز، وريكاردو مونتالبان (ولد عام ١٩٢٠)، فرصًا فى هذه المجموعة من الأفلام، وإن كان فقط فى أدوار صغيرة للعاشق اللاتينى، أو "السنيد" لبطل أمريكى أبيض. وتم استيراد العديد من النجوم ذوى القدرات الموسيقية من أمريكا اللاتينية، من أجل أداء النمر الموسيقية، ولعب الأدوار المساعدة

فى أفلام "الجار الطيب" الموسيقية. ومن بين الأكثر نجاحًا كان العازف والمغنى الكوبى ديزى أرناز (١٩١٧-١٩٨٦)، والممثلة المغنية كارمن ميراندا (١٩٠٩-١٩٥٥)، التى ولدت فى البرتغال ونشأت فى البرازيل، وكانت تعرف بالمبالغة فى ملابسها وأسلوب أدائها، وظهرت فى العديد من الأفلام الموسيقية لتلك المجموعة. وفى نمر موسيقية مثل "السيدة فى قبعة توتى فروتى (الفاكهة)" كانت ميراندا تجسيدًا للمرأة اللاتينية الكوميدية، وهى شخصية نمطية معروفة على نطاق واسع اليوم.

وكان نمط أفلام المشكلات الاجتماعية نمطًا جديدًا يمثل فى بعض الأحيان لاتين الولايات المتحدة وقضاياهم الاجتماعية، وقد ظهر فى أواخر الأربعينيات وخلال الخمسينيات. لقد حاولت هذه المجموعة أن تحقق الواقعية، وتؤكد على كشف المظالم الاجتماعية فى الحياة الحقيقية. وعالج بعضها قضية التمييز التى يواجهها المكسيكيون الأمريكيون فى مجتمعاتهم، كما يبدو فى أفلام مثل "وسام من أجل بينى" (١٩٤٥)، و"الحلقة" (١٩٥٢). وبدأ هذا النمط الفيلمى فى الضعف مع تصيد الحكومة الفيدرالية لأى شيوعى فى هوليود آنذاك، خاصة عندما وضعت صناعة السينما قوائم سوداء للفنانين والفنيين الذين اعتبرت معتقداتهم السياسية شديدة الانتقاد للولايات المتحدة. كان أشهر فيلم مشكلات اجتماعية يركز على المكسيكيين الأمريكيين هو "ملح الأرض" (١٩٥٣)، الذى صنعه فى الحقيقة فنانون من القوائم السوداء، وللفيلم علاقة بقصة حقيقية حول عمال مناجم الزنك المكسيكيين الأمريكيين وزوجاتهم، والذين نجحوا فى الإضراب ضد الشركة بسبب ظروف العمل الاستغلالية وغير الآمنة.

وعندما أصبحت الأستوديوهات غير مهتمة بصنع أفلام حول تيمات لاتينية أو حول مشكلات اجتماعية، قلت مرة أخرى الفرص أمام الممثلين والممثلات اللاتين. وحاول البعض الحفاظ على حياتهم الفنية، فقلل من أهمية تراثه اللاتيني، لذلك فإن ممثلين مثل أنطونى كوين، والممثل خوسيه فيرير (١٩٠٩-١٩٩٢) من بورتوريكو، لم يتناولوا تراثهم عند الدعاية فى تلك الفترة. وبالمثل، وفى عقود لاحقة، فإن ممثلين مثل راكيل ويلش (ولدت باسم جو راكيل تيخادا فى عام ١٩٤٠)، ومارتين شين (ولد باسم رامون استيفيز فى عام ١٩٤٠)، غيرا اسميهما لكى يتفاديا الأدوار النمطية فى هوليود. بينما حاول آخرون مثل ريتا مورينو (ولدت عام ١٩٣١) من بورتوريكو، والتى بدأت فى هوليود عام ١٩٥٠، الوفاء لجذورهم العرقية، وجاهدوا مع فرص وأدوار قليلة ظلت تلعب على الشخصيات النمطية السابقة. وبدءًا من الستينيات تضمنت هذه الأدوار المراهقين الجانحين، وأعضاء العصابات، فى دراما تدور فى المدن مثل "أحراش السبورة" (١٩٥٥) و"قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، وفى النسخ الجديدة من دورة رجل العصابة فى الويسترن الإيطالى والهوليودى، مثل فيلم سيرجى ليونى "الطيب، والشرس، والقبيح" (١٩٦٦)، وفيلم سام بيكنباه "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩).

جذور سينما الشيكانو (المكسيكى الأمريكى) وسينما اللاتين

فى تلك الفترة ذاتها، بدأ اللاتين فى تولى أمورهم بأنفسهم فيما يتعلق بصناعة الأفلام. وللسينما الروائية للاتين جذور فى ممارسات الناشطين السياسيين فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، وخاصة فى حركات

الحقوق المدنية للشيكانو والبورتوريكويين. وانخرط العديد من المكسيك الأمريكيين واللاتين الآخرين فى هذه النشاطات الخاصة بالحقوق المدنية، وناضلوا من أجل الحقوق المتساوية والاحترام للاتين فى المؤسسات الاجتماعية الأمريكية، بما فى ذلك وسائط الاتصال الجماهيرية. وفى تلك الفترة أصبح مصطلح "شيكانو" مقبولاً بوصفه عنوان الفخر للعديد من المكسيكيين الأمريكيين.

وكان النضال من أجل تجسيد أكثر إيجابية يقوم على جبهتين رئيسيتين الشيكانو، والبورتوريكيون، واللاتين الآخرين. فمن ناحية كانت هناك جماعات الدفاع فى وسائط الاتصال، مثل جماعة ***CARISSMA*** وجماعة ***JUSTICIA*** ، والتى اعترضت على الصور التى اعتبرت أنماط شخصيات سلبية، وطالبت هذه الجماعات بفرص تدريب وتوظيف للاتين فى صناعات التليفزيون والسينما الأمريكية. ومن ناحية أخرى، بدأ بعض الشيكانو واللاتين فى صنع أفلام قصيرة متلازمة مع نشاطهم السياسى، وتعد هذه الأفلام هى الموجة الأولى من سينما الشيكانو، والبورتوريكيين، والكوبيين الأمريكيين. ومن بين هؤلاء السينمائيين الناشطين موكيتسوما إيسبارزا، سيلفيا موراليس، خيسوس سالفادور تريفينيو، سوزان راتشو، لويس فالديز (ولد عام ١٩٤٠). وكان البعض أيضًا من بين اللاتين الأوائل الذين استطاعوا الالتحاق بمدارس السينما وتلقى تدريبًا رسميًا.

وهذه الأفلام الخاصة بسينما الشيكانو واللاتين المبكرة تتميز بأنها ضد هوليود، وأنها تناصر أفكار زيادة الوعى والفخر العرقى والسياسى. وعلى سبيل المثال فإن البيانات التى كتبها أنصار وممارسو سينما الشيكانو المبكرة،

تؤكد على أن هدفها هو أن تقدم نقيضًا لما كان اللاتين يتم تجسيدهم، واستغلالهم به طوال التاريخ. ولتحقيق هذا الهدف فإن اتجاهات سينما الشيكانو تضمنت تركيزًا على التعليم ورفع مستوى الشيكانو، وأن تمثل سينما مضادة لهوليود. وفى الحقيقة أن كثيرًا من أفلام الشيكانو الأولى كانت أفلامًا تسجيلية تم إنتاجها بميزانيات ضئيلة، لكى تركز على القضايا الاجتماعية، وتحتفى بالثقافة والهوية المكسيكية الأمريكية. ومن هذه الأفلام فيلم فالديز "أنا خواكين" (١٩٦٩)، وتريفينيو "أنا شيكانو" (١٩٧٢)، وديفيد جارسيا "قداس جنائزى ٢٩" (١٩٧١)، وراتشو "عمال مصنع الملابس" (١٩٧٥)، وموراليس "شيكانا" (١٩٧٩).

فرص جديدة منذ الثمانينيات

جاءت الثمانينات والتسعينيات بفرص جديدة لسينما اللاتين وتجسيد اللاتين فى السينما. وحدثت هذه التغيرات بفضل تصاعد مستوى وظائف فنانى وفنيى السينما اللاتين الذين دخلوا مجال صناعة السينما السائدة، وكان العديد منهم قد بدأ فى سينما الشيكانو واللاتين، كما أن صناعة السينما تزايد اهتمامها بجمهور اللاتين. وكان هناك عدد معقول من الأفلام الروائية الطويلة من إخراج سينمائيين لاتين يتم توزيعها بواسطة الشركات الكبرى فى الثمانينيات، وكانت هذه الأفلام تنال تقديرًا نقديًا وتحصل على أرباح محترمة فى شباك التذاكر. ومن هذه الأفلام فيلم فالديز "بدلة ضيقة" (١٩٨١)، و"لابامبا" (١٩٨٧)، وجريجورى نافا (ولد عام ١٩٤٩) "الشمال" (١٩٨٣)، كذلك "أحلام متقاطعة" (ليون إيشاسو، ١٩٨٥)، "مولود فى شرق لوس

أنجلوس" (شيش مارين، ١٩٨٧)، و"انهض وانجز" (رامون مينينديز، ١٩٨٨). (كانت هناك مخرجات لاتينيات، لكنهن كن أكثر ميلاً لصنع الأفلام القصيرة خارج نظام هوليود خلال تلك السنوات).

وكان انتشار الأفلام الروائية الطويلة ذات التيمة اللاتينية قد أدى بوسائط الأخبار إلى أن تطلق على الثمانينيات "عقد الهسبانيك"، وذلك في آخر هذا العقد. وبينما شهدت تلك الفترة انطلاقة سينما اللاتين في هوليود، فإن هذا لم يكن يعني بالضرورة تغيرًا طويل المدى من جانب الشركات الهوليودية، حيث إنه كان على السينمائيين أن يستمروا في النضال بقوة من أجل ضمان تمويل وتوزيع مشروعات الأفلام الروائية الطويلة ذات التيمة اللاتينية. لكن الأفلام القليلة التي تم صنعها منحت الممثلين والممثلات اللاتين بعضًا من أفضل أدوارهم على الإطلاق، وأطلقت بعضهم إلى النجومية. ومن أمثلتهم المكسيكيون الأمريكيون إدوارد جيمس أولموس (ولد عام ١٩٤٧)، لوبي أونتينيروس (ولد عام ١٩٤٢)، إيليبيديا كاريو (ولد عام ١٩٦٣). كما أن هناك عددًا من الممثلين اللاتين من جنسيات مختلفة انطلقوا في السينما السائدة خلال ذلك العقد، في أدوار لاتينية وغير لاتينية، مثل الكوبي آندي جارسيا (ولد عام ١٩٥٦)، والبورتوريكي راول جوليا (١٩٤٠-١٩٩٤)، والكوبية الأيرلندية ميرسيدس رويل (ولدت عام ١٩٤٨)، والفنزويلية من أصل كوبي ماريا كونشيتا ألونسو (ولدت عام ١٩٥٧).

وفيما يتعلق بصناعة السينما بين اللاتين، فإن هناك قدرًا أكبر من التنوع في الأفلام ذات التيمة اللاتينية منذ التسعينيات، بما يعكس الاهتمامات المختلفة للجيل الأحدث من السينمائيين اللاتين. ومن أفلام التسعينيات وما

بعدها "أنا الأمريكي" (١٩٩٢) من إخراج أولموس، "عائلتي" (١٩٩٥) و"سيلينا" (١٩٩٧) من إخراج نافا، و"للمرأة الحقيقية منحنيات" (٢٠٠٢) للمخرجة الكولومبية باتريسيا كوردوزو. وربما كان المخرج الأكثر نجاحًا وسط هؤلاء هو المكسيكي الأمريكي روبرت رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨) الذي أسس لنفسه حياة فنية حافلة من الأستوديوهات الخاصة به في أوستين بولاية تكساس، في مشروعات تتضمن تيمات لاتينية وممثلين لاتين، لكنها تهدف أيضًا لتحقيق جاذبية جماهيرية في الولايات المتحدة وخارجها. ومن أفلامها "المغني المتجول" (١٩٩١)، "ديسبيرادو" (١٩٩٥)، "مدينة الخطيئة" (٢٠٠٥)، بالإضافة إلى سلسلة الفيلم العائلي "أطفال جواسيس" التي بدأت في عام ٢٠٠٠.

والظهور المتزايد لمكانة اللاتين في صناعة السينما، بالإضافة إلى الرغبة المتزايدة لدى الشركات السينمائية بالتوجه إلى جمهور اللاتين، قد أديا إلى خلق "لاتينوود" فعلية داخل نظام النجوم الهوليودي الأبيض. فمنذ التسعينيات تزايدت بشكل كبير قائمة الممثلين اللاتين الذين اشتهروا في الأوساط اللاتينية وغير اللاتينية على السواء، ولهؤلاء النجوم مكانة وفرصة أكبر من الممثلين اللاتين من الحقب الأسبق. ومن بين النجوم المعاصرين سلمى حايك، بينيثو ديل تورو، جاي هيرنانديز، روزاريو دوسون، بنجامين برات، ميشيل رودريجيز. والنجمة الأقوى والأعلى سعرًا في هوليود الآن هي البورتوريكية الأصل، النيويوركية المولد، جينيفر لوبيز ذات المواهب المتعددة، والتي وجدت فرصتها الأولى في أعمال سينمائية وتليفزيونية من صنع أمريكيين من أصل لاتيني أو أفريقي، مثل سلسلة كوميديا الاسكتشات

"فى لون حى" (١٩٩٠-١٩٩٤)، وأفلام "عائلتى" و"سيلينا"، وارتفعت مكانتها لكى يعتلى اسمها أفلامها، بل إنها تعدت الحاجز العرقى التقليدى السابق لتلعب أدوارًا لشخصيات غير لاتينية كما فى أفلام "بعيدًا عن العين" (١٩٩٨)، و"منظمة حفلات الزفاف" (٢٠٠١)، و"عيون الملائكة" (٢٠٠١).

ورغم نجومية عدد محدود من اللاتين، فإن معظم الممثلين اللاتين لا يزالون يواجهون تحديات محددة، فهناك عدة عوامل تتحكم فى صناع القرار فى هوليود وتؤدى إلى وضع اللاتين فى مكان غير مميز، ومن هذه العوامل ندرة المسئولين التنفيذيين اللاتين فى السينما، وقلة وكالات المواهب من اللاتين، وبالتالى نقص الحرفيين المبدعين اللاتين الذين قد يخلقون أدوارًا إيجابية ومعقدة لكى يجسدها اللاتين. وكما وثق معهد توماس ريفيرا فى عام ١٩٩٩، فى دراسة برعاية ممثلى الشاشة" (*SAG*)، فإن أغلب الممثلين والممثلات اللاتين يجدون صعوبة بالغة فى ضمان من يدير لهم أعمالهم، أو يجدون توظيفًا فى السينما والتليفزيون. وفى عام ١٩٩٨ كان اللاتين يشكلون ٤,٣ فى المائة فقط من إجمالى عضوية "نقابة ممثلى الشاشة"، ويعملون بمعدل ٢,٩ فى المائة فقط من أيام عمل الممثلين. كما أن الممثلين اللاتين يتم اختيارهم بشكل عام لأدوار مساعدة وليس لأدوار بطولة، خاصة عند المقارنة بالممثلين البيض والزنوج. وبالإضافة إلى ذلك، فإن النجوم اللاتين لا يزال يروج لهم بطرق تعكس الشخصيات النمطية السابقة، وهو ما يتضمن التأكيد على الجاذبية الحسية والعاطفة المفترضين فيهم، واستخدام صور دعاية ذات علاقة بالأجواء الاستوائية، مثل "الحرارة" و"التوابل". لذلك فلا يزال الممثلون والممثلات اللاتين عاجزين عن الهروب من أسر الأنماط القديمة فى تجسيد الشخصيات، رغم تزايد مكانتهم والتنوع الكبير بينهم.

وتستمر مجموعات الدفاع فى الضغط على كل الجبهات من أجل تجسيد أكثر إيجابية وتعقيدًا للاتين فى السينما والتليفزيون، وزيادة توظيف اللاتين والترويج لهم فى التمثيل والإنتاج والمناصب التنفيذية. ومن هذه الجماعات "تحالف وسائط الهيسبانيك القومية"، "مؤسسة إيماجين"، "مؤسسة الهيسبانيك القومية للفنون"، "الاتحاد القومى للمنتجين اللاتين المستقلين". وتأسست جماعة الممثلين "نوسورتوس" (ومعناها "نحن") منذ عقود على يد الممثل ريكاردو مونتالبان، وهى تدعم أيضًا الممثلين والممثلات اللاتين فى لوس أنجلوس. وبالإضافة إلى ذلك، هناك عدد من المحترفين فى صناعة السينما قد برزوا كمدافعين أقوياء عن فرص اللاتين فى السينما، ومنهم المنتج موكتيسوما إيسبارزا، والكاتب المخرج جريجورى نافا، والممثل المنتج إدوارد جيمس أولموس، من بين مجموعة قليلة من اللاتين القادرين على ارتياد عالم صناعة السينما الروائية على مجال كبير هذه الأيام.

انظر أيضاً:

"المكسيك"، "العنصر والعرق".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Benshoff, Harry M., and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies.* Malden, MA: Blackwell, 1994.

Berg, Charles Ramirez. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance.* Austin: University of Texas Press, 2000.

Fregoso, Rosa Linda. *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Noriega, Chon A.. *Shot in America: Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

———, ed. *Chicanos and Film: Representation and Resistance.* New York: Garland, 1992.

———, ed. *The Future of Latino Independent Media: A NALIP Sourcebook.* Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center, 2000.

Noriega, Chon A., and Ana M. López, eds. *Ethnic Eye: Latino Media Arts.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Reyes, Luis. and Peter Rubie. *Hispanics in Hollywood: An Encyclopedia of Film and Television.* New York: Garland, 1994.

Rodríguez, Clara E., ed. *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the US Media.* Boulder, CO: Westview Press, 1997.

Woll, Allen L. *The Latin Image in American Film.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Mary Beltrán

لويس فالديز

(ولد فى ديلانو، كاليفورنيا، ٢٦ يونيو ١٩٤٠)

الكاتب المخرج لويس فالديز كان يوصف دائمًا بأنه والد مسرح وسينما الشيكانو (المكسيكيين الأمريكيين)، وهو مشهور أيضًا بخلقه جسورًا بين هذه العوالم الإبداعية والسينما الهوليودية. وفالديز ابن لعمال زراعة مهاجرين فى كاليفورنيا، وبدأ حياته الإبداعية ككاتب مسرحى وهو لايزال طالبًا فى جامعة الولاية فى سان خوسيه فى بداية الستينيات. وعندما بدأت مقاطعة لكروم كاليفورنيا، دعمًا لعمال الزراعة المكسيكيين الأمريكيين فى عام ١٩٦٥، عاد إلى موطن طفولته لكى يشارك فى جهود "عمال الزراعة المتحدين" (*UFW*)، الذى دعمه بتكوين "مسرح عمال الزراعة" فى عام ١٩٦٥، وهو المسرح الذى كان يقوم بتعليم وتشجيع والترفيه عن عمال الزراعة الشيكانو، من خلال اسكتشات فكاهية ذات نقد اجتماعى حاد، والتى كانت فى العادة تؤدى فوق أسطح الشاحنات فى الحقول. كما قام أيضًا بإنتاج الفيلم القصير "أنا خواكين" (١٩٦٩)، الذى يعتمد على قصيدة ملحمية من تأليف رودولفو "كوركى" جونزاليز، وهو الفيلم الذى يحتفى بهوية الشيكانو، وأصبح مع القصيدة نشيدًا لحركة الشيكانو.

وحقق فالديز العديد من مشروعاته المسرحية وحولها إلى السينما والتليفزيون فى الأعوام التالية. وكان أولها "بدلة ضيقة"، وهو إعادة حكى

لاضطرابات بداية الأربعينيات، والتى عانى منها المكسيكيون الأمريكيون من المظالم على أيدى موظفى لوس أنجلوس من الأمريكيين البيض. واعتمد فالديز على المقابلات والبحث الأرشيفى فى محاكمة هنرى ليفا وثمانية مكسيكيين آخرين فى عام ١٩٤٢ فى جريمة قتل فى "سليبى لاجون"، ليؤلف فالديز مسرحية تبرز صوت وتجربة الشيكانو فى المسرح الإقليمى والقومى. وكانت تلك هى أول مسرحية لمكسيكى أمريكى يتم تقديمها على مسارح برودواى. وكفيلم فإن "بدلة ضيقة" (١٩٨١) كان من بطولة دانييل، شقيق فالديز، وشارك فى البطولة إدوارد جيمس أولموس فى واحد من أوائل أدوار نجوميته. وتم التصوير فى أسبوعين فقط، وبميزانية ضئيلة، والفيلم يحمل مع ذلك حيوية وإبهار فيلم موسيقى على الشاشة. ويعد من الأعمال الكبرى لسينما الشيكانو، وكان يمثل إلهامًا لجيل جديد من السينمائيين اللاتين.

وأدى نجاح الفيلم إلى فيلم فالديز الروائى الطويل الثانى "لا بامبا" (١٩٨٧)، عن مغنى الروك المكسيكى الأمريكى فى الخمسينيات ريتشى فالينز. وكان أول فيلم تقوم شركة كبرى بتوزيعه لكى يصل إلى جمهور اللاتين، وتم عرض نسخة بالإنجليزية وأخرى بالإسبانية عن طريق شركة "تراى ستار". وكان لفيلمى "بدلة ضيقة" و"لا بامبا" أهمية كبرى فى تزايد الاهتمام بالسينمائيين والممثلين اللاتين، والانفتاح أمام التجارب السينمائية اللاتينية.

ولا يزال فالديز يعيش ويعمل مع "مسرح عمال الزراعة" فى سان خوان باوتستا فى كاليفورنيا، كما أنه يقوم بالتدريس فى جامعة ولاية كاليفورنيا، مونتيرى باى.

مشاهدات مقترحة:

"البائعون" (١٩٧٢)، "بدلة ضيقة" (١٩٨١)، "لا بامبا" (١٩٨٧)، "طفل سيسكو" (١٩٩٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

El Teatro Campesino. http://elteatrocampesino.com (accessed 2 May 2006).

Fregoso, Rosa Linda. "*Zoot Suit*: The 'Return to the Beginning.'" In *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, edited by John King, Ana Lopez, and Manuel Alvarado, 269–278. London: British Film Institute, 1993.

Reyes, Luis, and Peter Rubie. *Hispanics in Hollywood: An Encyclopedia of Film and Television*. New York: Garland, 1994.

Valdez, Luis. *"Zoot Suit" and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press, 1992.

Mary Beltrán

الإضـاءة

Lighting

لكى نبدأ فيم الطرق التى يمكن أن تشكل بها الإضاءة طرق استجابتنا تجاه فيلم ما، فلنضع مثالاً من فيلم ألفريد هيتشكوك "شك" (١٩٤١)، حيث تستلقى زوجة شابة (جوان فونتين) فى فراشها مريضة، بينما زوجها (كارى جرانت) الغامض الذى تزوجته حديثًا يصعد ببطء إلى غرفتها، ويتقدم خلال شبكة عنكبوتية من الظلال التى تخيم على المكان. إنه يحمل على صينية صغيرة كوبًا من اللبن يتوهج بسطوع غريب، والمشهد يدعونا للتساؤل حول إذا ما كان يحاول أن يضع لزوجته السم فى الشراب. من المؤكد أن هذا الشك لا ينبع من صورة النجومية كما نعرفها عن الممثل الشهير، وإنما من الظلال المنذرة بالشر التى تحيط بالمكان، وإخفاء مصباح مضىء داخل الكوب بما يبعث على القلق.

الإضاءة مكون مهم من التصميم البصرى للسينما، ومن المتعارف عليه على نطاق واسع أن الإضاءة فى السينما – وفى أى مكان آخر – يمكن أن تخلق تأثيرًا عاطفيًا كبيرًا. ورد الفعل الغريزى تجاه الظلمة والنور هو عنصر عميق من النفس البشرية، حتى أن السينمائيين يستخدمونه للتأثير فى الطرق التى يستجيب بها المتفرجون للتطور السردى. فمن ناحية، الظلال العميقة يمكن أن تجعل الشخصية تبدو غير أهل للثقة أو تخفى قدرًا كبيرًا من

الرعب. ومن ناحية أخرى فإن الضوء الساطع المنتشر يمكن أن يمنح الراحة والاطمئنان، أو يخلق انطباعًا بملامح ملائكية. والضوء شديد السطوع قد يسبب عدم الراحة، بل يمكن استخدامه كسلاح، كما فى فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) و"الفرقة الكبيرة" (١٩٥٥)، حيث إنه يُفقد الأشرار اتزانهم ويوقف تقدمهم.

والسطوح هو أحد متغيرات الإضاءة التى يمكن أن تساهم فى تأثير مشهد ما. والاختيارات التى يتخذها مدير التصوير، حول أنواع الضوء التى سوف يستخدمها، وعددها، ومكانها، تتطلب تفكيرًا حريصًا. كما أن كلاً من التصوير بالألوان، والتصوير بالأبيض والأسود، يحققان تأثيرات إضاءة مختلفة. فإضاءة التصوير بالألوان يمكن أن تعطى تنويعة من الانطباعات الذاتية التى يمكن استخدامها منهجيًا طوال الفيلم لخلق جو عام، كما فى الجو الأسلوبى لفيلم "باتمان" (١٩٨٩)، أو جو ذى مغزى مجازى كما فى "دوار" (١٩٥٨)، عندما يقوم سكوتى (جيمس ستيوارت) بإقناع جودى (كيم نوفاك) بأن تحول مظهرها إلى مظهر مادلين (نوفاك) المتوفاة. فعندما تظهر من الحمام وقد تحولت إلى صورة مادلين، تغرق الصورة فى إضاءة خضراء، وارتباطاتها فوق الطبيعية تؤكد على غرابة بعث "الأنا الأخرى" لها.

وللإضاءة السينمائية ثلاثة أغراض، الأول هو وضوح الصورة، فمن المهم أن يستطيع المتفرجون تمييز كل العناصر المهمة فى الكادر، والتى تتراوح من تعبيرات الوجه وإيماءات الجسد إلى وجود قطع إكسسوار مهمة. وفى بدايات السينما كان ذلك هو الغرض الوحيد من الإضاءة، لكن حوالى عام ١٩٠٥ ظهرت عوامل أخرى. فالغرض الثانى للإضاءة هو السعى إلى

مزيد من الواقعية، وبدأت الأفلام في إدخال مخططات بصرية توحى بأن الإضاءة تأتى من مصادر منطقية داخل العالم الذى يتم تصويره. وكان استخدام "إضاءة المؤثرات" – كما كانت تعرف آنذاك – تمهد الطريق أمام الغرض الثالث: وهو خلق جو عام أو تأثير وجدانى، وأصبح تطور التقنيات الخاصة بالإضاءة كعنصر مهم من "الميزانسين" أداة مهمة للتلاعب بردود أفعال الجمهور تجاه الشخصيات والأحداث السردية. وشيئًا فشيئًا تكونت مجموعة من تقنيات الإضاءة المتعارف عليها، والتى تستخدم فى مواقف درامية محددة، وهكذا أصبحت أساليب الإضاءة المختلفة مرتبطة بقوة بالأنماط الفيلمية.

طاقم فنيى الإضاءة ومعاونوهم

الشخص المسئول عن تصميم وتنفيذ إضاءة الفيلم هو مدير التصوير (والمعروف أيضًا فى بريطانيا بالاسم ذى الدلالة "رجل كاميرا الإضاءة"). لكن هذا العمل لا يمكن أن ينجزه وحده، لذلك فإن مديرى التصوير يحتاجون إلى العمل عن قرب مع فريقهم المساعد بالإضافة إلى عدد من المعاونين من الأقسام الأخرى. والمساعد الرئيسى لمدير التصوير هو رئيس العمال ***gaffer*** المسئول عن تصميم والإشراف على تركيب المصابيح اللازمة لصنع التأثيرات التى يريدها مدير التصوير. ويقوم على مساعدة رئيس العمال رئيس عمال الكهرباء ***best boy*** ومجموعة من الكهربائيين وعمال التركيب الذين يتعاملون بتنويعة مختلفة من المعدات.

وأنواع المصابيح الكثيرة المستخدمة تتطلب فى حد ذاتها طاقمًا كبيرًا. فهذه المصابيح موجودة فى أنحاء موقع التصوير، إما على حوامل أو مربوطة فوق الرؤوس، وهو عمل يقوم به عمال التركيب. وخلال التصوير، يتطلب الأمر تشغيل هذه المصابيح، أو إطفاءها، أو نقلها. وبعض أنواع المصابيح، مثل مصابيح قوس الكربون، تحتاج إلى مراقبة مستمرة بواسطة عامل متفرغ لها. وبالإضافة إلى المصابيح ذاتها، فإن قسم الإضاءة يستخدم أنواعًا مختلفة من المعدات الأخرى المطلوب تركيبها ومراقبتها والتعامل معها. فهناك السواتر ذات الأشكال والأحجام المختلفة، ولكل منها اسم مختلف، والتى تستخدم لمنع الضوء من الالتماع فى عدسة الكاميرا، أو على مناطق فى موقع التصوير حيث تكون الظلال مطلوبة، كما أنها قد تستخدم لمنع حوامل الميكروفونات والمعدات الأخرى من أن تلقى الظلال فى الكادر. كما تستخدم العواكس على نطاق واسع، خاصة للتصوير الخارجى، أو لإعادة توجيه الضوء فى اتجاه مطلوب. والألوان والمواد المختلفة التى تصنع منها العواكس تحدد نوع الإضاءة المنعكسة. لذلك يمكن الاختيار بين تأثير أشعة الشمس أو ضوء القمر، على سبيل المثال. وهناك الموزعات ***diffusers*** – وهى شاشات شفافة مصنوعة من شبكات رقيقة أو زجاج مصنفر – التى تستخدم لتخفيف حدة مصدر ضوئى قوى. وعند التصوير بإضاءة اصطناعية، من الممكن وضع موزع صغير قريبًا من المصدر الضوئى، ولكن للتصوير فى ضوء الشمس تستخدم شاشات أكبر بكثير.

وإذا كان العمال يتعاملون مع آليات تنفيذ الإضاءة، فإن تصميمها محصلة لتعاون مدير التصوير مع المخرج. ورغم أن لبعض المخرجين فهمًا

محدودًا فقط لأدوات وتقنيات الإضاءة، فإن لدى معظمهم فكرة واضحة عن أنواع التأثيرات التى يريدون تحقيقها. إنهم فى العادة يبحثون عن خلق جو عام معين كجزء من مظهر الفيلم. كما أنهم يوجهون حركات الممثلين والكاميرا، ويجب أن تستجيب الإضاءة لكل ذلك لخلق وضوح بصرى، بالإضافة إلى تحقيق تأثير التكوين. وأساليب الإضاءة عند بعض المخرجين يمكن أن تكون متميزة بالنسبة لكل منهم كما هو الحال أيضًا بالنسبة لمديرى التصوير المهمين. وعلى سبيل المثال فإن جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩) كانت لديه أفكار محددة حول الطريقة التى يجب أن تضاء بها بطلته المحبوبة مارلين ديتريتش فى أفلام "ملوثة الشرف" (١٩٣١) أو "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢) (كلاهما من تصوير لى جارميس، ١٨٩٨-١٩٧٨)، و"فينوس الشقراء" (١٩٣٢) و"الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤) (كلاهما من تصوير بيرت جلينون، ١٨٩٣-١٩٦٧). وفى وقت معاصر، كان عمل كلينت إيستوود كمخرج مميزًا باستخدام الإضاءة من المقام المنخفض، بصرف النظر عن نمط الفيلم. ومثل ستيرنبيرج ومخرجين آخرين، كان يفضل التعاون المتكرر مع مديرى تصوير ذوى خبرة بتنفيذ الأسلوب البصرى الذى يميل إليه. وأكثر مدير تصوير تعاون معه فى السبعينيات وبداية الثمانينات كان بروس سورتيس (ولد عام ١٩٣٧)، الذى صور له أفلامًا مثل "جوزى ويلز الخارج على القانون" (١٩٧٦) و"تأثير مفاجئ" (١٩٧٣). وكان مشغل الكاميرا مع سورتيس هو جاك جرين (ولد عام ١٩٤٦) الذى استمر مع إيستوود بالتقاليد البصرية نفسها لثلاثة عشر فيلمًا تتضمن "بيرد" (١٩٨٨) و"لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢)، وبعد ذلك حل

محله رئيس فنيى الإضاءة توم ستيرن الذى قام بتصوير "عمل دموى" (٢٠٠٢)، و"نهر الغموض" (٢٠٠٣)، و"فتاة بمليون دولار" (٢٠٠٤).

ومشغل الكاميرا هو أحد أفراد الطاقم الذى يجب على مدير التصوير العمل معه بشكل لصيق. وفى أمريكا يقوم مدير التصوير فى الأغلب بالإشراف على كل عناصر التصوير، بما فى ذلك الكاميرا ومن يقوم بتشغيلها. لكن يوجد فى بريطانيا انفصال أكبر بين الأدوار، لذلك فإن الأغلب أن يأخذ مشغل الكاميرا التعليمات من المخرج. وبصرف النظر عن تسلسل القيادة، فإن هناك علاقة حميمة بين الإضاءة والكاميرا، وهكذا يعود جزئيًا إلى أن تصميم الإضاءة وموضع الكاميرا يجب أن يستجيب كل منهما للآخر، ولكن أيضًا لأن "سرعة" الفيلم (حساسيته - المترجم) (نوع الفيلم الخام المستخدم، وكمية الضوء المطلوبة لتسجيل صورة واضحة) تؤثر على مستوى الضوء المطلوب. وزمن التعريض (الزمن الذى تظل فيه فتحة الكاميرا مفتوحة) ومستوى الإضاءة يجب أن يتوافق كل منهما مع الآخر.

وعلاوة على ذلك، يجب على مدير التصوير أن يتعاون مع أفراد الطاقم المسئولين عن ظهور الناس والأشياء الذين يجب إضاءتهم. ويمكن لمناقشات مبكرة بين مصمم الإنتاج و/ أو المخرج الفنى ومدير التصوير أن تكون بالغة الفائدة، رغم أنها لا تحدث دائمًا. فتصميم الديكور يمكن أن تكون له تأثيرات مهمة على أنواع وعدد المصابيح المستخدمة وأماكن وضعها. ووجود الحوائط والأسقف فى ديكورات الأستوديو بالغ الأهمية فى تحديد أماكن وضع المصابيح. ويمكن للديكور أن يتم تصميمه بطريقة تخفى مصادر الضوء داخل الكادر، أو يمكن أن يدمج مصادر الضوء المرئية فى

الكادر، مثل مصابيح الطاولات (الأباجورات)، والتى توحى بـدافع منطقـى للإضاءة المستخدمة. ويمكن فى بعض الأحيان لتصميم الديكور أن يـشتمل على تأثيرات إضاءة مقلدة، مثل رسم الظلال فى موقع التصوير.

كما أن استخدام ألوان معينة فى تصميم الديكور، والأزياء، والماكياج، قد يؤثر على تصميم الإضاءة. ومعظم المصابيح ليست بيضاء نقية لكن لهـا ظلاً لونيًا خفيفًا، يعرف باسم "درجة الحرارة اللونية"، والتى يمكن أن تغيـر مظهر الألوان أمامها. وهذا يؤثر على التصوير بالأبيض والأسود بالإضافة إلى التصوير بالألوان، حيث إن لونين مختلفين تمامًا قد يظهران متطـابقين عند تصويرهما بالمونوكروم (الأبيض والأسود ذى النغمة الواحدة، وهو مـا قد يجعل الأحمر والأسود مثلا متطابقين عند تصويرهما بهذا الفيلم الخـام – المترجم). أو ربما يبدو اللون نفسه بشكل مختلف تمامًا تبعًا للون الإضـاءة. ومن أشهر الأمثلة على هذا الاستخدام، فى تأثيرات الحيل الفوتوغرافية التى يعد ذلك ميزة فيها، استخدام الإضاءة الملونة فـى مـشهد تحـول الممثـل فريدريك مارش فى "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣١)، والذى تم تنفيـذه بدون أى قطعات مونتاجية أو حيل داخل الكاميرا، ولكن بتلوين وجه الممثل بماكياج ملون، وخلال التصوير تم تحريك مرشحات (فلاتر) لونية مختلفـة أمام المصابيح، بذلك تم الكشف تدريجيًا عن التأثير ذى الظلال القائمة علـى طلاء وجه الممثل.

وتجاور السطوح المظلمة والمضاءة قد يثيـر أيـضًا مـشكلات فـى الإضاءة، حيث إنه قد يصعب إعطاء القدر المضبوط مـن الإضـاءة لهـذا التباين الكبير. وعلى سبيل المثال فإن ملاءات الأسرة البيـضاء قـد تبـدو

"محروقة" فى وهج الضوء المنعكس. وإضاءة مشهد بمستوى منخفض يؤدى فى الغالب إلى ظهور وجه الشخصية كأنه لم يتعرض كاملاً للضوء عند التصوير. وقد أثبتت التجربة أن من الأفضل استخدام مفارش وملاءات ملونة، خاصة عند التصوير بالأبيض والأسود، وهو موقف يتطلب تعاونا بين مدير التصوير والقسم الفنى.

وبالإضافة إلى التعاون مع أفراد آخرين من طاقم الإنتاج، فإن مدير التصوير يحاول فى العادة إقامة علاقة وثيقة مع المعمل الذى سوف يقوم على تظهير الفيلم. فكل من مستويات الإضاءة، ونغمات الألوان، يمكن تصحيحها خلال عملية التوقيت (أو التدريج كما تعرف فى بريطانيا) (هى "التصحيح" فى صناعة السينما المصرية - المترجم). واتخاذ القرار بشأن مدى استخدام التصحيح يجعل من الممكن لمدير التصوير أن يختار عدم: استخدام إضاءة صعبة عند التصوير، ويحاكى تأثيرات هذه الإضاءة فى المعمل.

تكنولوجيا الإضاءة والأسلوب السينمائى

هناك دائمًا علاقة طردية بين التكنولوجيا والأسلوب السينمائى. فتطور أنواع مختلفة من معدات الإضاءة، وظهور أنواع جديدة من الفيلم الخام، قد امتدا بمدى طرق وتأثيرات الإضاءة المتاحة لمدير التصوير. فى البداية تم تطوير أنواع مختلفة من وحدات الإضاءة للاستخدامات غير السينمائية، مثل إضاءة الشوارع أو بطاريات البحث، ثم اكتشف فيما بعد إمكانية استخدامها

. لتحقيق تأثيرات إضاءة سينمائية. ورغم أن أساليب محددة من الإضاءة السينمائية قد ظهرت نتيجة لتقنيات موجودة بالفعل، فإن هناك ابتكارات تقنية كانت نتيجة تجارب مديرى تصوير مغامرين. وفى بعض الحالات، فإن اسم تأثير إضاءة معين يأتى من استخدامه الأول فى السينما، مثل *obie* ، وهو مصباح صغير صممه مدير التصوير لوسيان بالار (١٩٠٨-١٩٨٨) خلال تصوير فيلم "الساكن" (١٩٤٤)، لكى يخفى ندوب الوجه الخاصة بالممثلة ميرل أوبيرون. وتاريخ الإضاءة السينمائية هو تاريخ معقد لتأثيرات متقاطعة بين الابتكارات التقنية والجمالية، وفترات ركود نسبى، وتطور تدريجى وتنقيح لتقنيات موجودة بالفعل.

لقد كانت تقنيات الإضاءة المستخدمة فى بدايات السينما فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تقنيات بدائية على نحو مذهل بالمقارنة مع تقنيات الإضاءة التى كانت مستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى. والسينمائيون من تلك المرحلة لم يستخدموا مدى الإضاءة الاصطناعية التى كانت بالفعل من الأدوات المعتادة فى أستوديوهات التصوير الفوتوغرافى، وكان يستخدمها المصورون الفوتوغرافيون على نطاق واسع لتحسين المظهر الجمالى لأعمالهم. وبدلاً من ذلك اعتمد السينمائيون اعتمادًا شبه كامل على ضوء النهار الساطع. لهذا السبب، عندما لم يكن يتم تصوير الأفلام فى مواقع حقيقية فإنه كان يتم تصويرها فى ديكورات فوق السطح، أو فى أستوديوهات مبنية فى الهواء الطلق أو ذات سقف زجاجى. وكان أستوديو "بلاك ماريا" الشهير الذى بناه توماس أديسون فى عام ١٨٩٢ يعتمد على تصميم دوار يسمح بالتحكم فى السقف الزجاجى

حتى يتبع ضوء الشمس المباشر دائمًا. كما أن "أستوديو يشبه "الصوبة" قد تم تشييده بواسطة السينمائى الفرنسى جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨) فى عام ١٨٩٧، ويجمع بين السقف والجدران المصقولة، وسلسلة من السواتر المتحركة، وكان هذا التصميم هو النموذج الذى قلدته الأستوديوهات التالية. وكان توفير ساعات عديدة من ضوء الشمس الساطع بالغ الأهمية للسينمائيين الأوائل، حتى إنه يقال إن ذلك كله كان من أسباب انتقال قاعدة السينما الأمريكية من نيويورك إلى كاليفورنيا (رغم وجود أسباب مهمة أخرى، مثل اتساع مدى المناظر الطبيعية فى كاليفورنيا، بما يتيح تصويرًا فى المواقع الطبيعية).

وكان استخدام ضوء النهار كمصدر رئيسى للإضاءة يقدم وضوحًا بصريًا، لكنه لم يكن يسمح بإمكانات عديدة لخلق تأثيرات درامية كما تفعل الإضاءة الاصطناعية، كما أنه لم يكن يسمح أيضًا بالتصوير الخارجى أو خلال الليل. ويعود الاستخدام الأول للإضاءة الاصطناعية إلى عام ١٨٩٦، عندما قام السينمائى الألمانى الرائد أوسكار ميستر (١٨٦٦-١٩٤٣) بافتتاح الأستوديو الداخلى الخاص به فى برلين وبحلول عام ١٩٠٠ كان أستوديو أديسون فى أمريكا قد بدأ فى الاستخدام العادى للضوء الاصطناعى لاستكمال الضوء الطبيعى المتاح. ومن الأمثلة على هذا الاستخدام فيلم "لماذا طرد جونز موظفيه" (١٩٠٠)، و"المرجيحة الصغيرة" (١٩٠٠). ورغم أن استخدام الإضاءة الاصطناعية كان مقصورًا فى البداية على كونه بديلاً أو مكملاً لضوء الشمس لكى يتيح صورة واضحة، بدأ السينمائيون منذ عام ١٩٠٥ فى استكشاف الإمكانات الإبداعية للضوء الاصطناعى. ورغم حقيقة

أن هذه التقنية كانت متاحة منذ وقت طويل، فإن إمكانية استخدامها لتعزيز التطور الجمالى للأسلوب السينمائى لم يبدُ أنه قد تم الالتفات إليها فى بدايات السينما.

وهناك مصدران أساسيان للضوء الاصطناعى استخدما آنذاك، الأول هو المصابيح القوسية، التى تصدر توهجًا بواسطة شرارة كهربية تقفز بين قطبين من الكربون. والمصدر الثانى هو مصابيح بخار الزئبق، والتى كانت تعمل بطريقة مماثلة لأنابيب مصابيح الفلوريسنت الحديثة . وأتاح هذان المصدران خلق إضاءة موجهة، أى أنه يمكن إضاءة مساحة من المكان أكثر من الأجزاء الأخرى. وعندما أصبحت الفوائد العملية والجمالية للإضاءة الكهربية مقبولة فى أمريكا وخارجها، تبناها بعض المنتجين بوصفها المصدر الرئيسى للإضاءة، وتم افتتاح أول "أستوديو مظلم" فى تورنتو بإيطاليا فى عام ١٩٠٧.

وفى أمريكا استمرت التجارب فى تأثيرات الإضاءة داخل الأستوديو وخارجه، وتم اكتشاف مجموعة من التقنيات الجديدة، رغم أنه لا يبدو أن ابتكارات تقنية مهمة قد ظهرت حتى العقد الثانى من القرن العشرين. وكان المخرج دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) ومصوروه نشيطين بشكل خاص فى استكشافات تأثيرات الإضاءة، وهو ما يمكن أن نراه فى أفلام مثل "بيبا يمر" (١٩٠٩)، و"خيط القدر" (١٩١٠)، و"إينوش آردين" (١٩١١)، وهذا الفيلم الأخير مشهور بإدخال تكنيك جديد مهم: خلق تأثير إضاءة ناعما على الوجوه باستخدام عواكس أو بإعادة توجيه إضاءة خلفية قوية. ويُعزى هذا الابتكار إلى المصور بيللى بيتزر (١٨٧٢-١٩٤٤)، رغم إثارة شكوك

حول إذا كان أول من استخدم هذه الإستراتيجية حقًا. وفى منتصف العقد الثانى من القرن العشرين، بدأ جريفيث أيضًا فى الاستخدام المتزايد للإضاءة ذات التناقض العالى والتى تلقى ظلالاً عميقة على الشخصيات والديكور. وكان هذا الأسلوب قد ظهر قبل سنوات قليلة فى السينما الدنماركية والألمانية، وبسبب استخدامه المبكر على يد المصورين التشكيليين الهولنديين، فإنه يعرف أحيانًا باسم "إضاءة رمبرانت"، وهو مصطلح يُنسب إلى المخرج الهوليودى سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، الذى استخدمه فى أفلام مثل "أحياء فيرجينيا المزدحمة" (١٩١٥) و"الخدعة" (١٩١٥).

وخلال النصف الثانى من العقد الثانى من القرن العشرين، تبنى السينمائيون اثنين من التقنيات الجديدة المهمة، وكلاهما مقتبس عن أشكال فنية أخرى. الأول هو استخدام المصابيح الكاشفة ذات قوس الكربون، والتى كانت مستخدمة فى السابق فى المسرح، والتى تقدم ضوءًا قويًا يمكن توجيهه من على بعد على ممثل معين أو مساحة محددة من الديكور. أما التقنية الأخرى فهى استخدام الشاشات الموزعة، التى كانت تعود بالفعل إلى مخزون تقنيات المصورين الفوتوغرافيين. وهذه الموزعات فيمكن استخدامها لتحويل الضوء القوى إلى ضوء ناعم لا يلقى ظلالاً حادة. وكان للاستخدام المتزايد لتقنيات الإضاءة الناعمة، سواء اعتمدت على عواكس أو موزعات، فوائد محددة بالنسبة لإضاءة الوجوه. فالإضاءة الناعمة تقدم تأثيرات مريحة، وكانت مع تصاعد نظام النجوم خلال ذلك العقد، قد تزايدت فى أهميتها لكى تجعل الممثلين يبدون جذابين.

وكان المدى الواسع لمصادر الإضاءة المستخدمة فى السينما، والفهم المتزايد لإمكانياتها فى خلق مؤثرات محددة، من عوامل تشجيع تطور أساليب إضاءة أكثر تعقيدًا. وأصبح من الشائع استخدام مزيج من مصابيح لخلق جماليات لطيفة تجمل مظهر الممثلين والديكور، بالإضافة إلى خدمة المتطلبات السردية للفيلم. ومن أشهر إعدادات الإضاءة ما يسمى نظام الثلاث نقاط، والذى يستخدم أساسًا لإضاءة الأشخاص، والأكثر سطوعًا من بين المصابيح الثلاثة المستخدمة فيه هو المصباح "الرئيسى"، والذى تم توجيهه إلى وجه الممثل من الجانب، وإذا استخدم هذا المصباح وحده فإنه سوف يترك جانبًا من الوجه فى الظلام، ويجعل أنف الممثل يلقى ظلاً كبيرًا غير مريح. ولكى نمنع حدوث ذلك، فإن مصباح ثانيًا أنعم، يعرف باسم "المالئ"، يوجه إلى الجانب الآخر من الوجه، وفى العادة فإنه يتم وضع هذا المصباح بالقرب من الكاميرا على الناحية الأخرى من المصباح الرئيسى، وهذا المصباح المالئ يساعد فى توازن التكوين، ويقلل من الظلال القاتمة التى يلقيها الضوء الرئيسى، كما يحافظ على وضوح تضاريس الوجه. وهناك ضوء "خلفى" ثالث يوضع خلف الممثل لكى يخلق هالة من الضوء حول الشعر، وهو ما يساعد على فصل الممثل عن الخلفية، كما يؤكد على الشعر الأشقر، وبدون هذا المصباح فإن الشعر لن يبدو واضحًا جيدًا على الفيلم الخام المونوكروماتى الذى كان مستخدمًا حتى نهاية العشرينيات.

وهناك نوع ثالث من المصابيح أصبح مستخدمًا مع المصباح القوسى ومصباح بخار الزئبق، وهو المصباح الحرارى، والذى يستخدم شعيرة معدنية متوهجة، وهو يشبه كثيرًا أغلب إضاءة المنزل الحديثة. ويقال إن

المصور السينمائى لى جارميس (١٨٩٨-١٩٧٨) قد استخدم هذا النوع من المصابيح منذ عام ١٩١٩، رغم أن استخدامه الأول يرجح أن يكون مع إيريك فون ستروهايم فى "الجشع" (١٩٢٤)، والذى قام بتصويره بين رينولدز (حوالى ١٨٩١-١٩٦٧) وويليام دانييلز (١٩٠١-١٩٧٠). وسواء كان هذا أو ذاك، فإن استخدامه لم يصبح شائعًا إلا مع دخول الفيلم الخام البانكروماتى فى عام ١٩٢٦، عندما اكتشف أن درجة الحرارة اللونية فى المصابيح الحرارية، تلائم هذا الفيلم الخام أكثر من المصابيح القوسية. وسرعان ما تقبلت الأستوديوهات فوائد المصابيح الحرارية، حيث إن هذه المصابيح تتطلب قوة كهربية أقل وعمالة أقل من الأشكال الأخرى للإضاءة الكهربية. وتم التنبؤ على نطاق واسع بأن استخدامها سوف يقلل نفقات الإضاءة إلى النصف، بالإضافة إلى تقليل مهم لكمية الوقت المنقضى فى إعداد الإضاءة وتشغيلها خلال تصوير الفيلم. وهناك عامل حسم آخر فى التبنى الواسع للمصابيح الحرارية، وهو التخلى المؤقت عن المصابيح القوسية مع قدوم الصوت، فقد اكتشف السينمائيون أن هذه الأخيرة تصدر طنينًا تلتقطه أجهزة تسجيل الصوت. ومع بداية الثلاثينيات فقط، عادت المصابيح القوسية إلى الاستخدام بعد العثور على طريقة تمنع هذا الطنين، وأصبحت مكملة للمصابيح الحرارية التى حلت محلها كأداة معتادة فى الأستوديو.

والمدى الواسع للمصابيح الحرارية الكاشفة التى يسهل التحكم فيها، والذى دخل فى الثلاثينيات، سمح بقدر أكبر من التحكم الدقيق فى مؤثرات الإضاءة. وتم تصميم أنظمة لضمان التحكم الدقيق فى كل تفاصيل

الصورة. وفى عام ١٩٤٩، نشر المصور السينمائى الهوليودى جون آلتـون (١٩٠١-١٩٩٦) كتابه الدراسى "الرسم بالضوء"، وشرح فيه نظامًـا مـن ثمانى نقاط لإضاءة اللقطة القريبة (ص ٩٩)، وهو يعتمد على نظام الـثلاث نقاط الذى سبق ذكره، لكنه يشمل مصابيح إضافية تساعد على تحسين التأثير الجمالى. فهناك ثلاثة مصابيح توجه إلى الممثلين: "ضوء العين" أو "مصباح العين" الذى يُحدث التماعًا فى عيون الممثلين، و"مصباح الملابـس" والـذى يظهر ملابسهم، و"الضوء المرتد"، الذى يضيف تحديدًا أكبر للشعر والخدين، ويوضع عادة بين المصباح الخلفى والمصباح المالئ. بالإضافة إلـى ذلـك هناك "الضوء المالئ" الذى يقدم إضاءة موزعة منتشرة للديكور كله، بينمـا يضىء "ضوء الخلفية" الديكور خلف الممثلين.

وتقريبا عام ١٩٤٧؛ ظهرت جماليات إضاءة جديدة جاءت كاسـتجابة للتقنيات المستخدمة فى تصوير الجرائد السينمائية خلال الحـرب العالميـة الثانية. لم يكن تصوير المعارك يسمح للسينمائيين بأى فرصة لخلق إعدادات إضاءة معقدة، وكان يجب عليهم الاعتماد على ضوء النهار، أو على عـدد قليل من المصابيح القوية التى تصنع إضاءة عامة. وكان فيـضان الـصور الفوتوغرافية الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ مثاليًا لهذا الغرض. وبدأت بعـض الأفلام الروائية فى محاكاة هذه الجماليات السريعة الخشنة، وظهرت موجـة من أفلام الإثارة التى تشبه أسلوب السينما التسجيلية، وتخلت هذا الأفلام عن مخططات الإضاءة المعقدة مثل نظام النقاط الثمانى، بهدف تحقيق قدر أكبـر من الواقعية. وكان العديد من هذه الأفلام، مثل "بوميرانج" (١٩٤٧)، و"أطلب نورثسايد ٧٧٧" (١٩٤٨) يعتمد على أحداث حقيقية، وتم تصويره فى المواقع الحقيقية.

وشهدت الخمسينيات تضاؤلاً أكبر فى سيطرة تقنيات الإضاءة التى ميزت الثلاثينيات والأربعينيات. وكان أحد الأسباب وراء ذلك هو الجماهيرية المتزايدة للسينما الملونة. وكان وجود عدد من الظلال اللونية المختلفة يعنى عددا أقل من المصابيح المطلوبة للتفريق بين سطح وآخر. وأصبحت الإضاءة الخلفية - التى كانت تستخدم لفصل الأشخاص عن مستوى الخلفية- أقل استخدامًا لفترة من الزمن. ومع ذلك فقد ظل لها استخدامات أخرى، منها إضاءة سقوط المطر، والذى يصبح أكثر وضوحًا بكثير عندما يضاء من الخلفية بدلاً من الإضاءة الأمامية. وتعود تغيرات أخرى فى تقنية الإضاءة خلال الخمسينيات إلى التوسع السريع فى الإنتاج التليفزيونى. لقد اعتمد التليفزيون بكثافة على التصوير الحى (على الهواء) بكاميرات متعددة فى الأستوديو. وأسلوب الإضاءة الأمثل لهذه الطريقة من الإنتاج هو الذى يعطى إنارة ساطعة ومتساوية فى المشهد كله. ورغم أن الأفلام السينمائية ظلت فى إضاءة اللقطات بعناية أكبر لكل لقطة مقارنة بالتليفزيون، فإن أسلوب الإضاءة ذات المقام العالى التى ارتبطت بالتليفزيون أصبحت عرفًا مقبولاً على نطاق واسع.

وفى الستينيات والسبعينيات حدثت تغيرات أخرى فى أساليب الإضاءة السائدة فى السينما الأمريكية، وتأثرت أساسًا بالنزعات الجديدة فى السينما الأوروبية، وكان أكثرها تأثيرًا هى أفلام الموجة الجديدة، خاصة أعمال المصور السينمائى راول كوتار (ولد عام ١٩٢٤)، الذى استخدم أولاً تكنيكه المميز "للضوء المرتد"، عند تصويره فيلم جان لوك جودار "الجندى الصغير" (١٩٦٣)، وكان ذلك يتطلب توجيه المصابيح إلى أسقف المشاهد الداخلية،

حتى ينعكس ضوء متساوٍ ساطع على المشهد، وتم تقليد هذا التكنيك بعد ذلك على نطاق واسع. وهناك نزعة مضادة لذلك جاءت فى أواخر الستينيات والسبعينيات، والتى شهدت استخدام العديد من الأفلام الملونة لأسلوب قاتم أكثر انخفاضًا، مما كان يستخدم فى السنوات السابقة، وكانت هذه الجماليات تتكامل مع الطابع الكئيب والمتشائم للحكايات التى انتشرت فى تلك الفترة، وأعمال المصور بروس سورتيس فى أفلام إيستوود مثال على هذه الموجة.

وكان التغير الأكثر أهمية فى أواخر القرن العشرين هو ظهور مصابيح "الهيدرارجيوم أيودايد" (*HMI*)، وهى شكل من المصباح القوسى يقوم على غاز هالوجين داخل الكوارتز، وله الحرارة اللونية نفسها لضوء الشمس. وبعد حل بعض المشكلات الأولية فيه أصبح هذا المصباح متداولاً بشكل متزايد طوال الثمانينيات. وهذه المصابيح تظل من بين الأشكال الأكثر استخدامًا للإضاءة السينمائية اليوم، سواء للتصوير الداخلى أو الخارجى، لأنها سهلة الاستخدام وتستهلك القليل من الطاقة بالنسبة لكمية الضوء التى تحدثها.

وفى بداية القرن الواحد والعشرين، فإن دخول السينما الرقمية أصبح له تأثير مهم على متطلبات الإضاءة بالنسبة لأنواع معينة من صناعة الأفلام. وإذا كانت معظم الأفلام التى تعرض فى دور العرض لا تزال تصنع بمقاس ٣٥ مم، مما يتطلب مستويات أعلى بكثير من الضوء مقارنة بالعين البشرية، فإن الكاميرات الرقمية تستطيع أن تصنع صورة واضحة بمستويات منخفضة

جدًا من الضوء المتاح، وهو ما أثبت استخدامًا شائعًا مع السينمائيين التسجيليين، حيث إنه حتى المشاهد الداخلية يمكن الآن تصويرها بدون مصابيح إضافية. ولتحقيق أغراض خاصة بالتكوين، يفضل استخدام إضاءة مساعدة فى كل الأحوال. كما أن التصوير الرقمى باستخدام الضوء المتاح أصبح مفضلاً بين السينمائيين الراغبين فى تبنى أسلوب تسجيلى لخدمة الواقعية، كما فى حالة فيلم مايكل وينتربوتوم "٩ أغنيات" (٢٠٠٤)، وهو فيلم روائى طويل رقمى تم تصويره كاملاً فى المواقع الحقيقية باستخدام الضوء المتاح.

لقد تغيرت "موضة" أسلوب الإضاءة إلى حد كبير عبر السنين. ومع ذلك، ورغم هذه الاختلافات التاريخية، فإن هناك مواضعات محددة تخص أساليب الإضاءة قد تطورت.

فى كتاب "الرسم بالضوء" يحدد جون آلتون ثلاث جماليات إضاءة رسمية رئيسية يسميها: "الكوميدى"، و"الدراما"، و"الغموض". ويقول إن الكوميديا يجب أن تضاء بشكل ساطع بتباينات منخفضة من أجل خلق حالة عامة من البهجة، والدراما يجب أن تغير مخططاتها فى الإضاءة تبعًا لطابع الموقف السردى، أما إضاءة أفلام الغموض والتشويق والرعب، فهى تتصف باستخدام المقام المنخفض الذى يلف معظم المكان فى ظلال عميقة. وهناك عدد لا يحصى من الأفلام يؤكد على سيطرة هذه الطريقة فى التفكير، من الكوميديات ذات الإضاءة المبتهجة -مثل "الخروج غربًا" (١٩٣٧) و"إجازة مسيو أولو" (١٩٥٣)- إلى طريقة التظليل والأجواء القاتمة فى أفلام رعب

مثل "القط الأسود" (١٩٣٤) و"يوم الأحد الأسود" (١٩٦٠). واستمرار منطقية هذا النموذج وجدت برهاناً فى مشروع فى جامعة سنترال فلوريدا، حيث قام الباحثون فى قسم علوم الكمبيوتر بإحراز تقدم فى تطـوير نظـام كمبيـوتر لتحديد الأنماط الفيلمية فى السينما الأمريكية المعاصرة. واستخدم المبرمجون الإضاءة كواحد من المعايير الشكلية الأربعة التى تفرّق بين الأنماط الفيلميـة (المعايير الثلاثة الأخرى هى التفاوت اللـونى، ومتوسـط طـول اللقطـة، ومستوى الحركة داخل الكادر). وهذه العلاقة التى يمكن قياسها بين الإضاءة. وأنواع السرد المختلفة تظهر مدى استخدام السينمائيين للإضاءة كأداة سردية مهمة، كما تؤكد على الدور الأساسى الذى تلعبه الإضاءة فى تشكيل معايشتنا للأفلام.

انظر أيضاً:

"الكاميرا"، "التصوير السينمائى"، "طاقم الفنيين"، "الفيلم الخام"، "عملية الإنتاج"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bordwell, David. Janet Staiger, and Kristin Thomson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Higham, Charles. *Hollywood Cameramen: Sources of Light*. Bloomington: University of Illinois Press, 1970.

LoBrutto, Vincent. *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*. Westport, CT: Praeger, 1999.

Rasheed, Z., Y. Sheikh. and M. Shah, "On the Use of Computable Features for Film Classification." *IEEE Transactions on Circuit and Systems for Video Technology* 15, no. 1 (2005).

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed. London: Starword. 1992. Original edition published in 1983.

Deborah Allison

جون آلتون

(ولد باسم جوهان آلتمان، شوبرون، المجر،

فى ٥ أكتوبر ١٩٠١، توفى فى ٢ يونيو ١٩٩٦)

يعد جون آلتون واحدًا من أبرز المصورين السينمائيين فى هوليـود، وهو مشهور بأعماله فى نمط الفيلم "نوار" خلال الأربعينيات والخمسينيات. وإسهامه فيما يزيد على عشرة أفلام من هذا النمط يحدد أسلوبه المميز بالتصوير على التباين بالأبيض والأسود. كما قام آلتون أيضًا بتصوير بعض من أرقى الأعمال بالألوان، وحصل على أوسكار من أجل مشهد الباليه فى الفيلم الموسيقى المبهر "أمريكى فى باريس" (١٩٥١). وشهرته الخالدة قد زادت مع نشر كتابه المدرسى الكلاسيكى "الرسم بالضوء" فى عام ١٩٤٩، والذى كان أول كتاب عن تكنيك الإضاءة بواسطة فنان محترف هوليودى، وهو كتاب يظل مهمًا مقروءًا.

وتتسم أعمال آلتون بالميل إلى استخدام أقل قدر ممكن من المصابيح، وهو تناول ساعده على خلق صور آسرة بسرعة وبتكاليف قليلة. وكانت السرعة التى يعمل بها، ورفضه لاتباع تقاليد راسخة فى تكنيك الإضاءة، قد جعلاه غير محبوب إلى حد كبير من جانب المصورين السينمائيين الآخرين وأفراد طاقم الإضاءة. ومع ذلك فإن ممارساته الاقتصادية وتأثيراته المبتكرة التى حققها جعلته المفضل بين المصورين عند مخرجين مهمين مثل أنطونى مان، وفينسينت مينيللى، وريتشارد بروكس، وألان دوان.

بدأ جون آلتون فى عالم السينما فى وظيفة فنى معمل فى شركة إم جى إم، وسرعان ما أصبح مشغل كاميرا، وعمل لسنوات فى أوروبا ثم فى الأرجنتين قبل أن يعود إلى هوليود. والفيلم الذى زاد من مكانته ليصبح مصورًا من الدرجة الأولى كان "رجال وزارة المالية" (١٩٤٧)، رغم أنه قد سبق له تصوير ما يزيد على أربعين فيلمًا. وكان هذا الفيلم هو بداية ستة أفلام تعاون فيها مع مان، والتى سوف تتضمن "صفقة خاسرة" (١٩٤٨) و"حادث حدودى" (١٩٤٩). ورغم أن هذا الفيلم يعد واحدًا من أول أفلام النوار "ذات الأسلوب التسجيلى"، فإن إضاءة آلتون الأسلوبية فيه تستبق أشهر أعماله "الفرقة الكبيرة" (١٩٥٥).

ومثل ومعظم الأفلام التى عمل بها، فإن "الفرقة الكبيرة" كان ذا ميزانية منخفضة لكن قيمه الإنتاجية الظاهرة ارتفعت كثيرًا بواسطة تقنيات الإضاءة المتقنة. وفى بعض الأحيان فإن مصادر الإضاءة القليلة عند آلتون تُغرق الوجوه فى الضوء مقابل خلفية من الإظلام، أو تخفى الوجوه فى ظلال عميقة. وفى اللقطة الأخيرة، التى تعد الآن واحدة من أكثر صور النوار أيقونية، قام بالتظليل الجانبى للشخصيات مقابل ضباب أبيض مبهر. وفى هذا المشهد، ومشاهد أخرى، تبدو الديكورات غير مهمة عمليًا حيث إن الممثلين يلعبون أدوارهم فى عالم محدود بالظلام والنور. وبالنسبة لمشهد الباليه من سبع عشرة دقيقة فى "أمريكى فى باريس"، استخدم آلتون بعضًا من هذه التقنيات ذاتها، بما فى ذلك التظليل الجانبى والظلال العميقة. وكانت هذه التأثيرات تستخدم أحيانًا لجذب الانتباه بعيدًا عن القطعات المونتاجية، بما يؤدى إلى نتائج درامية. وطوال المشهد، كانت التحولات السريعة بين تأثيرات الإضاءة والألوان المختلفة داخل اللقطة الواحدة تأثيرات مبهرة.

مشاهدات مقترحة:

"رجال وزارة المالية" (١٩٤٨)، "سار مع الليل" (١٩٤٨)، "أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، "الفرقة الكبيرة (١٩٥٥)، "رؤى الضوء: فـن التـصوير السينمائى" (١٩٩٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Alton, John. *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press, 1995. Originally published in 1949. The 1995 edition includes a detailed introduction by Todd McCarthy.

Deborah Allison

جنوب شرق آسيا

Mainland Southeast Asia

بينما صناعات السينما فى بلدان جنوب شرق آسيا (كمبوديا، لاوس، ميانمار، تايلاند، فيتنام) تتميز الواحدة فيها عن الأخرى، فإن لأفلامها وتواريخها نقاط تقاطع عديدة، ويمكن فهمها فى جانب منها على أنها تنتمى إلى إقليم واحد. وعلى سبيل المثال فإن هذه الأفلام تشترك فى الإشارة إلى تاريخ إقليمى مشترك سادته الاضطرابات، وفى منطقة مشتركة، والعديد من هذه الأفلام لها تيمات تكشف عن نفوذ للبوذية فى كل الإقليم، بالإضافة إلى تأثير مسبق للمستعمرين الغربيين و/ أو حلفائهم. وفى وقت أحدث، اشتركت كل صناعات السينما تلك فى فرص التمويل العالمى، وتأثرت بوجود تقنيات فيديو جديدة منخفضة التكاليف لإنتاج وتوزيع الأفلام.

تايلاند

صناعة السينما فى تايلاند هى الأكثر امتدادًا فى التاريخ بين قريناتها فى جنوب شرق آسيا، بالإضافة إلى نشاطها المعاصر. بدأت العروض السينمائية على أيدى العارضين الأجانب المتجولين فى تايلاند منذ عام ١٨٩٧، وافتتح رجل أعمال يابانى دار عرض سينمائية دائمة فى بانكوك فى عام ١٩٠٥، تلتها دور عرض أخرى. ورغم جماهيرية السينما، فإنها لم تعد

بالضرورة شكلاً من أشكال الترفيه للطبقات الدنيا، ليس فقط لأن جذورها الأجنبية منحتها طابعًا خاصًا، ولكن أيضًا لأن أفراد العائلة المالكة اهتموا بها منذ وصولها إلى تايلاند. وفى الحقيقة إن أحد أفراد العائلة المالكية المالكة – الأمير سانفاسات سوفاكيت – كان أول سينمائى تايلاندى، إذ قام بتصوير الاحتفالات الملكية منذ عام ١٩٠٠. وفى الوقت الذى قام فيه عدد من السينمائيين – التايلانديين والأجانب – بتصوير لقطات تسجيلية فى فترة السينما الصامتة، فإن السجلات لا تُظهر إلا عددًا متواضعًا من الأفلام الروائية التى صنعت فى تلك الفترة، من بينها الإنتاج الأمريكى "سوفارنا من سيام" (١٩٢٣)، الذى جاء بعده فى عام ١٩٢٧ الفيلم الروائى الطويل من إنتاج تايلاندى "حظ مزدوج"، ثم تلاه ستة عشر فيلمًا صامتًا أخرى، ليس من بينها من تبقت منه نسخة حتى الآن. وفى عام ١٩٣٢ أنتج الفيلم التايلاندى الناطق "الضياع"، وفى العقد التالى ظهرت أفلام ذات شريط صوتى مسجل، أو أفلام مصحوبة بشريط صوتى يدار فى الوقت ذاته، وكانت هذه الأفلام من إنتاج تايلاندى وأجنبى، وكانت تعرض فى دور العرض فى بانكوك.

وربما كان التطور الأهم فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية هو التحول إلى تصوير الأفلام الروائية الطويلة فى مقاس ١٦ مم الاقتصادى، بدلاً من ٣٥ مم، دون شريط صوت مسجل. وكما كان الحال فى العقود السابقة، فإن هذه الأفلام كان يتم تقديمها مع ممثلين حقيقيين (موجودين فى قاعة العرض – المترجم) يؤدون الحوار والمؤثرات الصوتية، وظل ذلك هو وضع الإنتاج السائد حتى الستينيات. وكانت الفرجة السينمائية تتم فى دور عرض تقليدية، بالإضافة إلى دور عرض مؤقتة فى الهواء الطلق يديرها

عارضون جوالون. وكانت هذه العروض شائعة خلال السبعينيات، ويمكن أن توجد الآن بين حين وآخر. والنجم السينمائى الأكثر شعبية من تلك المرحلة بلا شك النجم الرقيق ميتر شايبانشا، الذى ظهر فى مئات الأفلام بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٧٠ قبل وفاته أثناء أدائه لحركة خطرة فى طائرة هيلوكبتر. وكان المخرج المهم فى تلك الفترة هو راتانا بيستونجى، الذى حاول ترويج استخدام مقاس ٣٥ مم من خلال الأستوديو المستقل الخاص به. وأخرج راتانا أول فيلم تايلاندى يحقق شهرة عالمية فى المهرجانات، وهو "سانتى وينا" (١٩٥٤)، ثم استمر فى إخراج وتصوير عدد قليل من الأفلام الأسلوبية التى تعد إنجازات مهمة فى السينما التايلاندية، من بينها الدراما الكوميدية "فندق ريفى" (١٩٥٧)، وفيلم الجريمة "حرير أسود" (١٩٦١).

وكانت السبعينيات فترة من القلاقل السياسية والاجتماعية فى تايلاند، فقد تغير القائمون على السلطة، وبالعنف أحيانًا، وانتهى العقد بإدارة سلطة مدعومة عسكريًا، واضطر الكثير من النشطاء ذوى التوجهات اليسارية إلى الاختباء. لقد كان ذلك فى جانب منه ناتجًا عن اضطرابات هذا العقد، والوعى الاجتماعى المتزايد بأن هناك نزعة جديدة مهمة نحو أفلام المشكلات الاجتماعية قد ظهرت فى صناعة السينما التايلاندية. ومن المخرجين المخضرمين (الذين عملوا فى الصناعة منذ الخمسينيات، ويمثل هذه النزعة، المخرج فيشيت كونا فودى (ولد عام ١٩٢٢)، الذى تميزت أفلامه بدراسة الصعوبات التى تواجه النساء فى المجتمع التايلاندى، مثل ميلودراما "الزوجة الأولى" (١٩٧٨)، ومصاعب الجماعات العرقية الشمالية مثل فيلم "ابن الشمال الشرقى" (١٩٨٢). ومن بين المخرجين الجدد الذين يركزون على

المحن الاجتماعية فى ذلك الوقت الأمير شاتريشاليرم يوكول (ولد عام ١٩٤٢)، يوثانا موكداسانيت (فيلم "ملاك البار ٢١"، ١٩٧٨، وفيلم "الفراشة والزهور"، ١٩٨٦)، ومانوب يودومى (فيلم "على حافة المجتمع"، ١٩٨١)، وفيلم "الاتهام"، ١٩٨٥). ورغم أن شيرد سونجسرى لا يركز بقدر متساوٍ على القضايا السياسية المعاصرة، فإن أفلامه آنذاك تُظهر أنه مخرج يركز على الدراما الريفية والتاريخية، خاصة مع فيلمه فائق النجاح "الندبة" (١٩٧٧).

ولم تكن التسعينيات ككل فترة جيدة للسينما التايلاندية (ربما فيما عدا أفلام المراهقين)، ويعود ذلك جزئيًا إلى المنافسة من سوق الفيديو والأفلام الهوليودية، التى سرعان ما سادت دور العرض فى العرض المتعددة (المالتيبلكس) التى بدأ بناؤها فى منتصف ذلك العقد. ومع ذلك، ومنذ عام ١٩٩٧، بدأت أفلام روائية طويلة من صنع مجموعة من المخرجين الشباب الجدد – خاصة القادمين من صناعة الإعلانات – فى تحقيق شهرة فى المهرجانات العالمية وجذبت انتباه النقاد الأجانب. وكان أول هؤلاء المخرجين هو نونزى نيميبوتر، بفيلمه فائق النجاح عن دراما الجريمة فى الخمسينيات "دانج بيرلى ورجال العصابات الشباب" (١٩٩٧). ثم تبع ذلك بفيلمه الذى حطم الإيرادات عن نمط الرعب التاريخى "نانج ناك" (١٩٩٩)، والذى حقق أيضًا جاذبية لدى جمهور المهرجانات، وتوزيعًا على مستوى ما (خاصة فى الدول الآسيوية). وصنع رينيك راتانا روانج (ولد عام ١٩٦٢) أول سلسلة من أفلام الدراما شديدة الأسلوبية المليئة بالانعطافات عن الحياة التايلاندية المعاصرة، وذلك فى فيلم "حانة المرح كاروكى" فى عام ١٩٩٧، ثم فيلم الكوميديا القاتمة "تسعة وستون" (١٩٩٩). واستمر هذان المخرجان

فى صنع الأفلام بانتظام، كما حققا أيضًا قدرة على التمويل العالمى المشترك لأفلامهما.

وعندما حقق هذان المخرجان النجاح، بدأ المنتجون تدريجيًا فى الاستثمار فى أفلام أكثر محلية لمخرجين جدد - وجاء فيلم المخرج يونجيوث ثونجكونتون الكوميدى عن فريق (حقيقى) من متحولات الجنس لاعبات الكرة الطائرة "السيدات الحديديات" (٢٠٠٠)، ونجح الفيلم فى أن يجد فرصة نادرة للعرض التجارى (وإن كان محدودًا) فى الولايات المتحدة. وكان مدير تصوير هذا الفيلم والمشارك فى كتابته هو جيرا ماليجول، الذى حقق نجاحًا كبيرًا كمخرج للفيلم الكوميدى عن الحياة الريفية "حزب ميكونج للبدر الكامل" (٢٠٠٢)، واستمر ليصنع فيلمًا أكثر نجاحًا عن القصة الرومانسية للطفولة المشحونة بالكوميديا والنوستالجيا "فتاتى" (٢٠٠٣). وإلى جانب الكوميديا هناك أنماط فيلمية جماهيرية مثل أفلام الجريمة، والرعب، والدراما التاريخية، ومن أهم أفلام هذا النمط الأخير فيلم الأمير شاتريشاليرم "أسطورة سوريوثاى" (٢٠٠١)، وفيلم ثانيت جيتناكول الملحمى عن المعارك بين تايلاند وبورما فى القرن الثامن عشر "بانج راجان" (٢٠٠٠). ومنذ عام ٢٠٠٢، بدأ المنتجون التايلانديون أيضًا فى عرض عدد معقول من الأفلام على الفيديو مباشرة أو على الأقراص المضغوطة والدى فى دى، وذلك للسوق المحلية أساسًا.

وهناك فيلم حديث يبدو أن له إمكانية فى إثارة الاهتمام العالمى بالسينما التايلاندية، هو فيلم الفنون القتالية "أونج باك" (براشيا بينكاو، ٢٠٠٣)، والذى حظى بعرض محدود فى الولايات المتحدة لكنه صنع إيرادات معقولة فى

آسيا وأوروبا. ومع ذلك فإن بعض الأفلام التى لاقت ترحيبًا فى المهرجانات وبيوت الفن لم تحصل إلا على اهتمام قليل فى تايلاند. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "دموع النمر الأسود" (٢٠٠٠) من إخراج ويسيت ساسانتينج، مستلهم من الويسترن بروح الحنين إلى الماضى، وقد أثار اهتمامًا كبيرًا فى مهرجان كان وتم عرضه بالدى فى دى فى عدة أسواق، لكنه فشل تجاريًا على المستوى المحلى. والأفلام الروائية للمخرج أبيشاتبونج واسرثاكول (ولد عام ١٩٧٠) غير تقليدية فى أسلوبها (وصريحة جنسيًا)، مثل "صديقك بالغ السعادة" (٢٠٠٢)، و"مرض استوائى" (٢٠٠٤)، لم تعرض إلا بشكل محدود فى تايلاند، حتى فاز المخرج بعدة جوائز فى مهرجان كان.

مستعمرات جنوب شرق آسيا السابقة

كانت فيتنام مستعمرة سابقة لفرنسا، البلد الذى ينسب إليه اختراع السينما، وشهدت فيتنام عروضًا سينمائية منذ وقت مبكر فى تاريخ السينما، وحتى فى عام ١٨٩٨، كانت هناك عروض منتظمة فى المناطق المتروبوليتانية الحضرية. وبحلول العشرينيات كانت هناك فى المدن الفيتنامية الكبرى دور عرض تعرض الأفلام الأجنبية، ومن بينها أفلام تقدم ممثلين فيتناميين و/ أو مناطق فيتنامية. وصنع عدد قليل من الأفلام الروائية والتسجيلية بواسطة منتجين فيتناميين فى الفترة السابقة مباشرة على الاحتلال اليابانى فى عام ١٩٤٠، لكن ذلك توقف خلال سنوات الحرب العالمية الثانية. وفى الأعوام التالية للحرب ضد الاحتلال الفرنسى (١٩٤٥-١٩٥٤)، والتى وصلت إلى الذروة مع تقسيم البلاد، صنعت المقاومة بعض الأفلام

التسجيلية من مقاس ١٦ مم، لكن مولد السينما الفيتنامية الحديثة يعـود إلـى تأسيس هـوشى مينـا لمؤسسة سينمائيـة حكومية فى عام ١٩٥٣. وفـى عام ١٩٥٩، ظهر أول فيلم فيتنامي فى فترة ما بعد الاحتلال، وهـو علـى "نفس النهر" (نجوين هونج نجى وفام كى نام)، عن قصة مصاعب يواجههـا حبيبان شابان يعيش كل منهما على جانب من النهر الآخر الذى يفصل فيتنام الشمالية والجنوبية. وفى فيتنام الشمالية خلال العقد التالى، أنتجت جماعـات سينمائية مختلفة برعاية الدولة مجموعة متنوعة من الأفلام الروائيـة التـى تؤكد على تيمات ثورية (مثل النضال ضد الفرنسيين، التطورات الاجتماعية والاقتصادية بعد الحرب)، بالإضافة إلى أفـلام تـسجيلية وعلميـة (عـن موضوعات مثل الحكومة، والبناء، والزراعة)، وأفلام تحريك. ومع تصاعد الحرب ضد القوات الأمريكية، أصبح هذا الصراع تيمة أساسـية، وتحـول توازن الإنتاج أكثر إلى الأفلام التسجيلية، بما فى ذلك أعمال تم تصويرها فى ميادين الحرب الحقيقية. كما جرى تنفيذ بعض الإنتاج السينمائى فى الجنوب آنذاك، ومن بين هذه الأفلام أعمال تسجيلية ضد الشيوعيين برعاية الإدارة، وأفلام روائية طويلة بعيدة عن السياسة كالقصص الرومانسية والكوميدية.

وخلال سنوات قليلة من إعادة توحيد الشمال والجنوب، عاد الإنتـاج السينمائى إلى مستوياته، واستطاع السينمائيون بشكل متزايد تناول مصاعب حياة فترة الحرب، وإعادة التكيف بعدها، فى أسلوب أكثر فى تعقيده وظلاله. ومن بين أنجح أفلام تلك الفترة "الحقل البرى" (١٩٧٩)، وهو فـيلم روائـى طويل صنعه السينمائى التسجيلى هونج سين، والفيلم يتتبع عن قرب عائلـة صغيرة تتعرض لهجوم جنود أمريكيين. ومن المخرجين المهمـين آنـذاك، والذى ظل نشطاً منذ ذلك الحين، دانج نات مينا، والذى يتناول فيلماه "عندما

يأتى الشهر العاشر" (١٩٨٤) و"الفتاة على النهر" (١٩٨٧) تضحيات النساء خلال الحرب وفى أعقابها. وهذا الفيلم الأخير عن عاهرة يخونها فى النهاية المسئول الشيوعى الذى أنقذته خلال الحرب. وفى عام ١٩٨٦ حدث تحـول فى سياسة الدولة شجع تطور اقتصاد السوق، وهو ما كان يعنـى بالنسـبة للسينما انتهاء دعم الدولة. وفى ضوء عدم وجود هذا الدعم، كانت الأفـلام المنتجة أنماطًا فيلمية تجارية، تم تصويرها بالفيديو غالبًا. وتزايد القلق بشأن التدهور البادى فى جودة الأفلام المنتجة محليًا، وكنتيجة لذلك طبقت سياسات جديدة منذ عام ١٩٩٤ تعيد الدعم إلى صناعة الأفلام، وهى خطـورة زادت من إنتاج الأفلام الروائية الطويلة. ومن بين المخرجين الجدد الـذين جـذبوا الانتباه فى التسعينيات، بأفلام تتنـاول المشكـلات الاجتماعية المعاصـرة، لى هوانج، فونج دوك (ولد عام ١٩٥٧)، نجوين ثانه فان. لكن قلق الحكومة من الجاذبية المنخفضة للأفلام الفيتنامية محليًا أدى إلى تحـول آخـر فـى السياسة فى عام ٢٠٠٣، باسترخاء قبضة الرقابة، فلم تعد الموافقة المـسبقة على السيناريو مطلوبة، بالإضافة إلى السماح بالإنتاج الممول مـن القطـاع الخاص. وكان أول نتائج هذه السياسات فيلم لى هوانج "فتاة البار" (٢٠٠٣) الذى حطم أرقام شباك التذاكر السابقة، ويصور عـالم الـدعارة، وإدمـان المخدرات، والإصابة بالإيدز، وهو أمر يوضح إلى أى حد كانـت الأفـلام السابقة تفتقد الجاذبية الجماهيرية الواسعة.

ورغم الكم المعقول من النشاط الإنتاجى الحادث فى فيتنام، فإن الاسم الذى ربط الجمهور الغربى بينه وبين السينما الفيتنامية هو المخرج وكاتـب السيناريو المغترب تران أنه هونج (ولد عـام ١٩٦٢)، صـاحب الأفـلام المصنوعة ببراعة، ومن بطولة ممثلين فيتناميين، لكنها من إنتـاج فرنـسى

بطاقم فرنسى من الفنيين، بل إن فيلمه "عبق ثمرة البابايا الخضراء" (١٩٩٣) تم تصويره فى أستوديوهات فرنسية لأحداث تدور فى فيتنام.

والسينمائيون الكمبوديون الأشهر فى العالم هم الذين يشتركون فى أعمال تمويل عالمي ، وأشهرهم فى الداخل والخارج هو الملك السابق نفسه نوردوم سيهانوك (ولد عام ١٩٢٢)، وهو شخصية محورية فى تاريخ كمبوديا منذ منتصف القرن العشرين حتى آخره. والأنواع المفضلة عند سيهانوك هى السينما التسجيلية والميلودراما، وتدور هذه الأخيرة بشكل عام عن أحداث محددة فى التاريخ الكمبودى المعاصر، وهى أفلام تنتهى نهاية مأساوية (كما فى "قريتى عند الغروب"، ١٩٩٢). وأفلامه تحتفى بثقافة وتراث الخمير التقليدية، وبالقيم البوذية، رغم أن سيهانوك يشير أيضًا إلى الأدب الغربى، ويبجل هؤلاء الذى يعملون بأقصى جهد من أجل الأمة فى زمن النضال. ومن المخرجين الكمبوديين الآخرين الذين حصلوا على شهرة عالمية السينمائى التسجيلى ريثى بانه (ولد عام ١٩٦٤) صاحب الجوائز، والذى هرب من الخمير الحمر عندما كان مراهقًا ويستقر حاليًا فى فرنسا. وأعماله المتقنة مثل "آلة القتل عند الخمير الحمر" (٢٠٠٣) تركز عادة على الآثار الباقية لحكم الخمير الحمر على الحياة الكمبودية.

وتذكر السجلات أن أول عروض سينمائية فى كمبوديا -سواء فى دور عرض أو فى عروض جوالة – حدثت فى العقد الثانى من القرن العشرين. وكان سيهانوك هو أول سينمائى كمبودى، حيث كانت لديه القدرة على امتلاك معدات سينمائية بعد اعتلائه العرش بواسطة سلطات الاحتلال الفرنسية فى عام ١٩٤١. وعرضت الأفلام الروائية الطويلة الأجنبية بانتظام

نسبى فى كمبوديا خلال الخمسينيات، خاصة الأفلام التايلاندية، واستمر ذلك سائدًا حتى عام ٢٠٠٣، عندما سرت إشاعة (من الواضح أنها كاذبة) تقول إن ممثلة تايلاندية تصرفت باستهانة، مما أدى إلى اندلاع شعب مضاد لتايلاند. ومنذ بداية الستينيات، كان هناك عدد قليل من السينمائيين والمنتجين المغامرين (كان لى بون ييم من أولهم وأكثرهم نجاحًا)، وجدوا أن الأفلام المنتجة محليًا تثير قدرًا أكبر من الاهتمام لدى الجمهور الكمبودى، وهذا الطلب الجماهيرى – بالإضافة إلى الحوافز الضريبية الحكومية – أدى إلى ارتفاع سريع فى الإنتاج المحلى. لكن العديد من هذه الأفلام أصبح مفقودًا، ودمرت الصناعة خلال اضطرابات أوائل السبعينيات، وما تلى ذلك من حكم الخمير الحمر. وكانت هناك محاولة لإعادة إحياء الصناعة فى عام ٢٠٠١ مع الإنتاج المشترك فى تايلاند "المرأة الثعبان" من إخراج فى سام آنج، وكان هذا الفيلم إعادة صنع لفيلم كمبودى سابق، ويعتمد على أسطورة محلية تشبه الأساطير التى كانت مصدرًا لعدد من أفلام الرعب الآسيوية. ونجح هذا الفيلم فى أنحاء آسيا، وجذب الانتباه إلى التصوير فى المواقع الكمبودية فى الفيلم الهوليودى التجارى الناجح عالميًا "لارا كروفت: مقتحمة المقابر" فى اليوم نفسه، وهو ما كان بداية لازدهار جديد فى الإنتاج المحلى بالفيديو الرقمى. ورغم أن البعض ينتقد عدم جودة هذه الأفلام منخفضة التكاليف، فإن جماهيريتها كانت سببًا فى افتتاح ما يزيد على اثنتى عشرة دارًا للعرض منذ عام ٢٠٠١.

وهناك القليل من الدراسات عن صناعات السينما فى لاوس أو ميانمار، رغم أن ذلك فى حالة لاوس يعود فى جانب من الأمر إلى أن هناك أفلامًا محدودة. والمعلومات حول السنوات الأولى للسينما فى لاوس - التى كانت مستعمرة فرنسية حتى عام ١٩٤٩ - معلومات ضئيلة وغير مؤكدة، وأقدم فيلم موجود حتى الآن بشكل جزئى هو فيلم تسجيلى من عام ١٩٥٦. وخلال الفترة بين ١٩٦٠ و ١٩٧٥ - عندما كانت هناك معارك داخلية بين الأنظمة الغربية (الأمريكية خاصة) والشيوعية- قام الفرقاء المختلفون بصنع أفلام- تسجيلية دعائية لمناصرة قضاياهم. وهناك عشرة أفلام روائية طويلة تم إنتاجها بسينمائيين مستقلين خلال تلك الفترة، لكنى هذه الأفلام لم تبق ولا نعرف إلا القليل عنها. وفى الفترة التالية، قامت حكومة "جمهورية لاو الشعبية الديمقراطية" - التى تشكلت فى أواخر عام ١٩٧٥ - بتقديم دعم ضئيل للسينما، وكان أهم فيلم روائى طويل ظهر بعد ذلك هو "زهرة اللوتس الحمراء" (١٩٨٨) من مقاس ٣٥ مم، وهو قصة حب تركز على صعوبات الحياة خلال فترة الحرب الأهلية، وعرض الفيلم فى عدد من المهرجانات الدولية. وبعد ذلك عمل سوم أوك سوثيفونه فى عدد من أفلام الفيديو التسجيلية المستقلة الممولة خارجيًا.

وعلى النقيض كانت ميانمار (بورما سابقًا) قد أنتجت العديد من الأفلام، لكن القليل هو ما يعرف عنها. وكانت الأفلام منذ عام ١٩١٠ فيما كانت بورما المحتلة عن طريق بريطانيا. وأول فيلم تسجيلى تم تصويره فى بورما يُنسب إلى يو أوهن مونج من العقد الثانى للقرن العشرين، واستمر فى الإخراج ليصنع أول فيلم روائى طويل هو "الحب والخمر" فى عام ١٩٢٠.

وأول فيلم ناطق من بورما كان للمخرج توكى كاى "لا يمكن الدفع بدون مال" (١٩٣٢). وخلال الثلاثينيات صنعت بورما عدة أفلام على أيدى العديد من المنتجين المستقلين وعرضت فى دور العرض، وأحد التقديرات يشير إلى أن أفلام بورما قبل عام ١٩٤١ تقدر بحوالى ٦٠٠ فيلم. ورغم تعرض هذه الأفلام للرقابة البريطانية، فإن بعضها تناول بالفعل موضوعات مثيرة للجدل، أو تبنى مشاعر قومية مضادة للسياسات البريطانية. ورغم تراجع الإنتاج خلال الحرب العالمية الثانية، استجمع مرة أخرى عافيته بعد الاستقلال فى عام ١٩٤٨، ليصل المعدل إلى ٨٠ فيلمًا كل عام خلال الخمسينيات. لكن الصناعة تأثرت كثيرًا مع الانقلاب الذى قامت به الحكومة العسكرية الاشتراكية ووصولها إلى السلطة فى عام ١٩٦٢، وبعدها تم تأميم شركات الإنتاج السينمائى، وفرضت رقابة بالغة الصرامة، لا تزال موجودة حتى الآن. ونجحت بعض أفلام بورما المعاصرة فى الوصول إلى مهرجانات عالمية، ومن الاستثناءات النادرة فيلم "حب صادق" (كاى سوى تون، ٢٠٠٥)، وهو إنتاج مشترك مع اليابان، عن مغترب من بورما يعيش فى اليابان. وهناك ظاهرة جديدة بدأت منذ عام ٢٠٠٣، قد تؤدى إلى ازدهار فى صناعة السينما المحلية، وهى الفيديو الرقمى، والذى يعرض فى دور العرض عن طريق أقراص الدى فى دى، وهو ما يوفر نفقات إنتاج منخفضة، وتحسينًا فى جودة المعدات فى مقابل كاميرات السينما القديمة المتاحة بشكل عام فى البلاد.

انظر أيضاً:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barmé, Scot. *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2002.

Dissanayake, Wimal, ed. *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Dome Sukwong, and Sawasdi Suwannapak. *A Century of Thai Cinema*. Translated and edited by David Smyth. London: Thames & Hudson, 2001.

Hanan, David, ed. *Film in South East Asia: Views from the Region*. Hanoi: SEAPAVAA, 2001.

Lent, John A. *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press, 1990.

Vasudev, Aruna, Latika Padgaonkar, and Rashmi Doraiswamy, eds. *Being and Becoming: The Cinemas of Asia*. New Delhi: Macmillan, 2002.

Zaw, Aung. "Celluloid Disillusions." *The Irrawaddy* 12, no. 3 (March 2004): 22–25.

Zin, Min. "Digital Killed the Celluloid Star." *The Irrawaddy* 12, no. 3 (March 2004): 26–27.

Adam Knee

الأمير شاتريشاليرم يوكول

ولد في بانكوك، تايلاند، في ٢٩ نوفمبر ١٩٤٢

أعمال الأمير شاتريشاليرم يوكول مثال على عدد من النزعات في السينما التايلاندية الحديثة، مثل الاهتمام بالقضايا الاجتماعية في السبعينيات، والدراما المتوجهة إلى المراهقين في منتصف التسعينيات، والدراما التاريخية في بداية القرن الواحد والعشرين. وفي الوقت ذاته فإن يوكول استثناء في الاهتمام الذي يلقاه في الخارج، وإنتاجه الممتد والمنتظم للأفلام، واستخدامه المميز للفخامة الأسلوبية، ورغبته في تناول مواد موضوعات وصور مثيرة للجدل (وهو الأمر الذي كان ممكنًا بالنسبة له لمكانته الاجتماعية الاستثنائية، حيث إنه ابن شقيقة الملك السابق).

بدأت معرفة الأمير يوكول بالسينما منذ وقت مبكر، فقد كان والده سينمائيًا في بعض الأحيان، ودرس الأمير في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس، وعمل آنذاك أيضًا مساعدًا للمنتج ميريان سي كوبر صاحب أفلام كلاسيكية مثل "كينج كونج" (١٩٣٣) و"الباحثون" (١٩٥٦). ومعرفته بتاريخ السينما العالمية واضحة من أفلامه ذاتها، وكان أول أفلامه هو أول أفلام الخيال العلمي من تايلاند، وهو "إنه يأتي مع الظلام" (١٩٧١)، الذي تأثر بحبكات أفلام الخيال العلمي الأمريكية الكلاسيكية من الخمسينيات، بينما فيلمه "مواطن" (١٩٧٧) هو فيلم روائي طويل عن سائق تاكسي يبحث عن سيارته

المسروقة، كأنه إعادة تايلاندية لفيلم "سارقو الدراجة" (١٩٤٨). أما فيلمه "مواطن ٢" (١٩٨٤) فتستدعى تيمته إلى الذاكرة أفلام جون فورد، وهو مخرج مفضل عند الأمير.

ومع ذلك فإن هذه الاستلهامات العالمية قد وضعت فى خدمة اهتمامات تايلاندية واضحة، على سبيل المثال فإن "مواطن ٢" يهتم بمصاعب الطبقة الدنيا فى بانكوك التى تطور بسرعة، خاصة بين المهاجرين من الريف. وقبل عام ٢٠٠١ كان الأمير معروفًا بأفلامه عن القضايا الاجتماعية، التى تعود إلى "دكتور كان" (١٩٧٣)، بتيمته الجريئة فى زمانها عن طبيب مثالى شاب يواجه الفساد الرسمى، وفيلمه عن دراما الدعارة "ملاك" (١٩٧٤)، حيث المونتاج الذى لا ينسى عن عمل فتاة ريفية فى الجنس، متقاطعًا مع بناء منزل ريفى للعائلة تدفع هى نفقات بنائه، ثم فيلمه الأحدث "ابنة" (١٩٩٥)، وهو دراما عنيفة مفزعة عن إدمان المخدرات بين المراهقين.

وكان فيلم "سوريوثاى" (٢٠٠١) غير مسبوق فى أعمال الأمير أو السينما التايلاندية، لضخامة ميزانيته وإنتاجه. ويعتمد الفيلم على سنوات من البحث، ودعم وتمويل من العائلة الملكية، ويجتهد الفيلم فى التجسيد الأصيل لعصر الملكة التى يحمل اسمها وتعود إلى القرن السادس عشر. ونجح الفيلم نجاحًا فائقًا فى تايلاند، لكن نسخة العرض العالمى - التى أنتجت بإشراف زميل الأمير فى جامعة كاليفورنيا، فرنسيس فورد كوبولا - لم تحقق قدرًا كبيرًا من النجاح. وبدأ بعدها الأمير فى عمل ملحمى تاريخى ضخم آخر، هو "الملك ناريزوان" المخطط لاكتماله فى عام ٢٠٠٦.

مشاهدات مقترحة:

"ملاك" (١٩٧٤)، "مواطن" (١٩٧٧)، "حارس الفيل" (١٩٨٧)، "ابنـــة" (١٩٩٥)، "أسطورة سوريوثاى" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anchalee Chaiworaporn, "Thai Cinema Since 1970." In *Film in South East Asia: Views from the Region*, edited by David Hanan. Hanoi: SEAPAVAA, 2001.

Hamilton, Annette, "Cinema and Nation: Dilemmas of Representation in Thailand." In *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, edited by Wimal Dissanayake, 141–161. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Kong Rithdee, "Bangkok Journal: Kong Rithdee on Cinematic Renewal in Thailand." *Film Comment* 38, no. 5 (2002): 12–13.

Adam Knee

الماكياج

Makeup

هناك ثلاثة أنواع من فنانى الماكياج: الماكياج المباشر، الذى يؤكد على ملامح الممثل باستخدام مستحضرات التجميل وماكياج إصلاح الهيئة، وماكياج الشخصية، الذى يحول الممثل من خلال أطراف صناعية للوجه وأعضاء أخرى، وماكياج المؤثرات الخاصة، الذى يستخدم أدوات ميكانيكية مثل الأجزاء التى تتحرك آليًا. والثلاثة يعملون مع المخرج عن قرب، ومع مدير التصوير، ومصمم الأزياء. وبدمج هذه الثلاثة أقسام، فإن العمل المعقد للماكياج يمكن تحليله بشكل عام إلى تصنيفين من مستحضرات التجميل والمؤثرات الخاصة، وقد أحدث التصنيف الأول ثورة فى عالم صناعات مستحضرات التجميل، وعادة ما يندمج الاثنان معًا، لكن صناعة الماكياج بدأت مع الحاجة إلى زيادة تحديد الوجه، والتعامل مع الفروق الكبيرة بين المسرح والسينما.

ولم يتم الاعتراف رسميًا بالماكياج السينمائى حتى الأربعينيات، ولم تكن هناك جائزة أوسكار مخصصة له حتى عام ١٩٨١، رغم أن ويليام تاتيل (ولد عام ١٩١١) حصل على أوسكار تكريمية على فيلم "٧ وجوه لدكتور لاو" (١٩٦٤)، وحصل جون تشامبرز (١٩٢٣-٢٠٠١) على جائزة عن فيلم "كوكب القرود" (١٩٦٨). لكن الماكياج الآن فن له تقديره الكبير، وله قاعدة

كبيرة من المعجبين الذين يتتبعون الحياة الفنية لفنانين مثل ريك بيكر وتوم سافيني. بدأت هذه الحرفة مع صناعة السينما الوليدة بتقنيات مسرحية، لكن سرعان ما تكيفت مع المشكلات الخاصة بالسينما، خاصة تلك التى يفرضها الفيلم الخام، والإضاءة السينمائية، واللقطة القريبة. وتسبب دخول اللون فى الثلاثينيات فى مزيد من الصعوبات، فالتكنيكلر يشوه نغمات ألوان البشرة، ويسجل انعكاسات ألوان الأزياء، حتى المنعكسة من ملابس أحد الممثلين على وجه ممثل آخر. ومع مواجهة فنانى الماكياج لتحديات جديدة مستمرة، تطور الماكياج منذ بداية العشرينيات ليصبح إدارة لا غنى عنها فى الأستوديو، تشرف على صانعى الباروكات، ومصففى الشعر، ومركبى مستحضرات التجميل، وصانعى الأطراف الصناعية، وحفارى الخشب، والنحاتين بالجص (الجبس)، والشمع، والمعدن، والأسلاك. وبحلول الستينيات، أصبحت المؤثرات الخاصة المرتكزة على العلم جزءًا مهمًا فى الماكياج، ودخل منذ ذلك الحين فى نطاق الماكياج متخصصون في كل أنواع الأطراف الصناعية والمطاطية والبلاستيكية، والمذيبات. ورغم تركيبه الاصطناعى، فإن التحدى الدائم أمام الماكياج هو أن يبدو طبيعيًا، وإذا استخدم طرفا صناعيا فيجب أن يكون قابلاً للحركة حتى يبدو جزءًا من اللحم الحى ، وإذا كان الماكياج تاريخيًا فيجب أن يتلاءم مع مظهر الفترة التاريخية، سواء كان يتضمن استخدام ماكياج ثقيل أو بلا ماكياج على الإطلاق. كما يجب أن يكون قابلا للتحمل، فيبقى مع العرق، والقبلات، والقتال، وتحت الماء، أو تحت الإضاءة القوية. وفى أفلام الرعب يجب أن يكون قويًا بما فيه الكفاية ليخيف الجمهور، ومع ذلك يتحمله الممثل.

ومنذ البداية سعى فنانو الماكياج إلى استخراج العالم النفسى للشخصية، ولكى يفعلوا ذلك فيجب عليهم التكيف مع (أو المساهمة فى) ابتكارات مستحضرات التجميل والأدوات التقنية، والتلاؤم مع مشكلات الألوان، ويكونون خبراء فى تشريح الجسد الإنسانى، وفى الآثار المحتملة لكل أنواع الوجوه والجلد والشعر الاصطناعى. ورغم أن الماكياج يغطى كل أنواع المظاهر، من الصحة الجيدة إلى المرض، ومن العجوز إلى الشاب، ومن الغندور إلى المخبول، ومن فائق الجمال إلى الشنيع، فإن المظهرين الأخيرين - الجمال والبشاعة - هما اللذان تم التأكيد عليهما طوال تاريخ السينما.

التاريخ

للماكياج تاريخ طويل فى المسرح، وكان من الطبيعى أن تنظر السينما فى بدايتها إلى تقنيات المسرح التقليدية، لكن هذه الأخيرة أثبتت على الفور عدم كفاءتها. وكان من بين مشكلات الماكياج الأولى هى السليولويد، فقد كان السينمائيون الأوائل يستخدمون الفيلم الخام الأورثوكروماتى، صاحب الحساسية المحدودة للألوان، فهو يستجيب للصبغات الحمراء، ويجعل البشرة الفاتحة قاتمة، ويلغى الألوان الحمراء الخالصة. ولمعالجة هذه المشكلة كان على الممثلين فاتحى البشرة وضع ماكياج وردى دهنى ثقيل (شتاين رقم ٢)، بالإضافة إلى تحديد العين بالأسود، ووضع أحمر شفاه قاتم (إذا تم استخدام القليل منه بدت الشفاه بيضاء على الشاشة)، لكن هذا القناع من مستحضرات التجميل كان يسيح عندما يعرق الممثلون تحت المصابيح القوية. وعلاوة على ذلك، وحتى منتصف العقد الثانى من القرن العشرين، كان الممثلون يضعون

ماكياجهم بأنفسهم، وكان من النادر أن تتسق صورهم من مشهد إلى آخر. وعندما أصبحت اللقطة القريبة أكثر شيوعًا، كان الماكياج يركز على الوجه، الذى كان يجب إدراك حجم ضخامته على الشاشة، مما يتطلب ضرورة الرهافة. ومن أجل تحقيق هذه التغيرات الجذرية، يبرز اسمان بوصفهما من أسلاف فنانى الماكياج فى هوليود: ماكس فاكتور (١٨٧٧-١٩٣٨) وجورج ويستمور (١٨٧٩-١٩٣١)، وقد بدأ الاثنان كصانعى باروكات، وأدركا أن الفرق الجوهرى بين المسرح والشاشة هو خفة اللمسة، وابتكر كلاهما مستحضرات تجميل قابلة للتحمل، وخدع ماكياج سينمائية، وكلاهما ينسب إليه أحيانًا الابتكار نفسه (مثل الرموش الزائفة).

كان ماكس فاكتور (اسمه الأصلى فايرشتاين) مهاجرًا روسيًا ذا خلفية فى عالم الحلاقة، ووصل إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٠٤، وانتقل إلى لوس أنجلوس فى عام ١٩٠٨، حيث قام بإنشاء صناعة عطور وعناية بالشعر ومستحضرات تجميل، كان يقدمها لمن يطلبها فى عالم المسرح. كما كان يوزع الكريمات الدهنية الشهيرة، والتى كانت كثيفة أكثر مما ينبغى للاستخدام السينمائى، وتظهر فى الصور بشكل سيئ. وبحلول عام ١٩١٠، بدأ فاكتور فى فصل ما هو مسرحى عما هو سينمائى بينما كان يجرب العثور على مستحضرات تجميل ملائمة للسينما. وكان كريمه الدهنى أول ماكياج يستخدم فى اختبار شاشة فى فيلم "كليوباترا" (١٩١٢)، وبحلول عام ١٩١٤ ابتكر نسخة كريم ذات اثنتى عشرة نغمة يتم استخدام طبقة رقيقة منها، وتسمح بالرهافة مع أنواع البشرات المختلفة، وتتلاءم أكثر مع السليولويد. وفى بداية العشرينيات بدأ الفيلم الخام البانكروماتى يحل محل

الأورثوكروماتى، مما قلل من عيوب اللون، وفى عام ١٩٢٨ استطاع فاكتور إكمال "الماكياج البانكروماتى" ذى الدرجات المختلفة. وفى عام ١٩٣٧، وقبل وفاته بعام واحد، تناول فاكتور المشكلات الجديدة للفـيلم الخـام تكنيكلـر، باستخدام "بودرة" (بانكيك) مسرحية فى بودرة تذوب فى المـاء، وتوضـع باستخدام اسفنجة، وهى ممتازة لمتطلبات السينما، والتليفزيون بعـد ذلـك، وتعطى نتائج جيدة جدًا فى الصورة، إذ تتخلص من الالتماع الـذى يحـدث بسبب إضاءة التكنيكلر، كما أن شفافيته الأساسية تترك مظهرًا رقيقًا. وكـان ذلك معروفًا باسم ماكياج "البانكيك"، واستخدم لأول مرة فى فيلمى "موضات" (١٩٣٨)، و"حماقات جولدوين" (١٩٣٨)، ولم يصبح فقط هو الشائع بسرعة فى صناعة السينما، وإنما أثار الاستخدام الجماهيرى أيضًا. لقد كان النجـوم معجبين بخفته ودرجته الفاتحة، وبدأوا فى استخدامه بعيدًا عن الشاشة أيضًا، ليصبح شائعًا عند النساء الباحثات عن الموضة. وبعد وفاة فاكتور، استمرت إمبراطوريته فى تأسيس معايير الماكياج، ولا تـزال تغطـى الاحتياجـات السينمائية من مستحضرات التجميل، بدءًا من طلاء الأظافر حتى خـصلات الشعر المستعار.

أما صانع الباروكات الإنجليزى جورج ويستمور، والذى حصد اسـمه جائزة إنجاز الحياة الفنية فى "نقابة فنانى الماكياج ومصففى الشعر"، فقد أسس أول إدارة سينمائية (صغيرة) للماكياج لأستوديو سيليج فى عام ١٩١٧. كما عمل أيضًا لدى شركة "تراينجل"، لكن سرعان ما عمل حرًا بين الـشركات الكبرى. ومثل فاكتور، فهم ويستمور أن احتياجات التجميل والشعر شخصية، ويمكن أن تساهم فى صنع نجمات مثل مارى بيكفورد (الذى كـان يمـوج

شعرها الشهير كل يوم بصنع حلقات شعر مستعارة)، أو شقيقات تالميدج فى منزلهن قبل ذهابهن إلى العمل فى الصباح.

وهو والد وجد ثلاثة أجيال أسطورية وفضائحية من فنانى الماكياج السينمائى، فهو والد ستة أبناء: مونتى (١٩٠٢-١٩٤٠)، وبيرك (١٩٠٤-١٩٧٠)، وإيرن (١٩٠٤-١٩٦٧)، ووالى (١٩٠٦-١٩٧٣)، وباد (١٩١٨-١٩٧٣)، وفرانك (١٩٢٣-١٩٨٥)، الذين سرعان ما تفوقوا عليه فى هوليود: دخل مونتى، وبيرك، وإيرن، وباد، الصناعة لكى يصبحوا رؤساء فنانى الماكياج فى أربع شركات كبرى، واستمروا فى ارتياد أرض جديدة فى عالم أوهام الجمال والرعب حتى نهاية حياتهم الفنية. فى عام ١٩٢١، وبعد غسيل الصحون فى شركة "فيماس بلايرز لاسكى"، أصبح مونتى هو فنان الماكياج الوحيد للنجم رودولف فالنتينو. (كان قبلها النجم يضع ماكياجه بنفسه). وعندما توفى فالنتينو فى عام ١٩٢٦، ذهب مونتى إلى شركة "سيلزنيك إنترناشيونال"، حيث عمل بعد ثلاثة عشر عامًا، وحتى وفاته، فى الماكياج الهائل لفيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩). أما بيرك فقد أسس فى عام ١٩٢٣ حياة فنية متألقة فى شركة "فيرست ناشيونال - إخوان وارنر"، وعبر ما يزيد على سبعة وعشرين عامًا صنع موضات جمال، ومظاهر تنكر مثل "أحدب نوتردام" المخيف لوجه تشارلز لوتون فى عام ١٩٣٩ (لشركة "آر كيه أوه"، والوجه الأبيض شبه الأصلع والخالى من الحواجب عند بيتى ديفيز فى شخصية الملكة إليزابيث. وفى بداية العشرينيات قام بمزج المسحوق الدهنى شتاين الوردى مع ظل العين، وسبقه فى ذلك بانكروماتيك فاكتور. أما إيرن فقد عمل لدى "آر كيه أوه" من ١٩٢٩ إلى

١٩٣١، وبعدها فى فوكس من ١٩٣٥، وكان بارعًا فى أن يجد المظهر الصحيح للنجوم فى الثلاثينيات. وترأس والى إدارة الماكياج فى باراماونت منذ عام ١٩٢٦، حيث خلق من ضمن عدة أشياء - تحول فريدريك مارش المخيف فى "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٥٤)، ولحق به فرانك هناك. وقاد باد إدارة الماكياج فى يونيفرسال لثلاثة وعشرين عامًا، وتخصص فى الأعضاء الصناعية المطاطية وبدلات الجسد مثل التى استخدمت فى "مخلوق من البحيرة السوداء" (١٩٥٤). وقام الأشقاء معًا بتشييد "صالون ويستمور"، الذى قام على خدمة النجوم والجمهور على السواء. واستمرت الأجيال التالية فى حمل الاسم، بمن فى ذلك ابنا باد: مايكل وميرفن ويستمور، اللذان بدآ فى التليفزيون، وتميزا فى الماكياج غير العادى، مثل فيلم "بائع الأنصال" (١٩٨٢).

كانت شركة "إم جى إم" هى الوحيدة التى لم يعمل فيها أبناء عائلة ويستمور. وكان سيسيل هولاند (١٨٨٧-١٩٧٣) أول رئيس لإدارة الماكياج بها فى عام ١٩٢٥، وظل فيها حتى الخمسينيات. وكان هولاند فى الأصل ممثلاً إنجليزيًا عرف باسم "الرجل ذو الألف وجه" قبل أن يرث الاسم لون تشانى (١٨٨٣-١٩٣٠)، وكانت قدراته فى الماكياج رائدة فى أفلام مثل "جراند أوتيل" (١٩٣٢) و"الأرض الطيبة" (١٩٣٧). أما جاك دون (١٨٩٢-١٩٦١)، الذى صنع ماكياج "ساحر أووز" (١٩٣٩) فقد أدار القسم من الأربعينيات، وكان ذلك قسمًا كبيرًا لدرجة أنه يمكن إجراء الماكياج لأكثر من ألف ممثل فى ساعة واحدة. وتلاه ويليام تاتيل وأدار القسم لعشرين عامًا. ومثلما كان هولاند، كان تشانى ذا مهارات فائقة فى الماكياج مما جعل أفلام

الرعب والجريمة التى مثلها من الكلاسيكيات، خاصة لقدراته التنكرية المخيفة والواقعية معًا. وكان يصنع ماكياجه بنفسه دائمًا، ويعمل بالمواد التى كانت متاحة فى زمنه، مثل الطلاء الدهنى، والمعجون، واللدائن، وشمع الحانوتى، وجلد السمك، والمطاط، والمطاط السائل، والشعر الحريرى، وصنع من ذلك شخصيات لا مثيل لها فى تأثيرها المخيف، بما فى ذلك الشبح الكئيب، ذو الأنف الخنزيرى، والعينين السوداويين، فى "شبح الأوبرا" (١٩٢٥)، كذلك الأحدب فى "أحدب نوتردام" (١٩٢٣)، الذى كان عليه فيه أن يضع ماكياجًا مؤلمًا وأعضاء ثقيلة.

الجماليات

يساعد الماكياج فى التعبير عن العناصر السردية، وفنان الماكياج يقر أفضل طريقة لإعطاء هذه المعلومة. والأشياء الفريدة المتعلقة بمستحضرات تجميل فترة معينة، أو عدم وجود هذه المستحضرات، يجب أن تكون قابلة للتصديق عندما يراها الجمهور المعاصر. وقد تكون طريقة تقديمها تاريخية زائفة، كما فى "ساتريكون فيللينى" (١٩٦٩)، الذى يدور فى روما القديمة، ومع ذلك فإن المخرج فريدريكو فيللينى أصر على أن يكون شبيهًا بالحلم، وتحقق ذلك على يد مصمم الأزياء شديد البراعة بييرو توسى، الذى لم يصمم ملابس الفيلم، وإنما الماكياج فقط. وكان ماكياج لوى بورويل وبيتر فرامبتون لفيلم "القلب الشجاع" (١٩٩٥)- الذى يدور فى القرن الثالث عشر فى أسكتلندا – دقيقًا رغم أنه بدا خياليًا فانتازيًا. وماكياج أفلام الفانتازيا، مثل ماكياج بينوا لوستانج فى "مدينة الأطفال المفقودين" (١٩٩٥)، أو جون كاجليونى جونيور فى "ديك تريسى" (١٩٩٠)، يؤسس الطابع العام

للفيلم. وعلى النقيض فإن ماكياج تونى جى للممثلة تشارليز ثيرون فى دور العاهرة قاسية الفؤاد فى "وحش" (٢٠٠٣)، كان عملاً فائقًا فى التحول الواقعى جعل مظهر الممثلة يبدو كمظهر آيلين ورنوس، القاتلة المحكوم عليها بالإعدام التى يحكى الفيلم حكايتها.

كان الماكياج السينمائى ساحة غير عادية لكنها مؤثرة بالنسبة لمسائل ما يفضله الجمهور، فيما يتعلق بالمكانة الاجتماعية والجنسية للنساء. وفى بداية القرن العشرين، استفادت النساء من الطابع الجديد الذى ظهر به النجوم والنجمات بماكياجهم على الشاشة. ورغم أن الكريمات، والمساحيق، وأحمر الشفاه، كانت تستعمل ويعلن عنها على نطاق واسع، بدعم من نجمات المسرح مثل جابى ديزليس، وسارا بيرنار، وليليان راسيل، فإن الماكياج الصريح كان يعد تعبيرًا عن الخروج على الذوق، أو الانحلال، وذلك بواسطة مصممى الموضة المستقلين منذ بداية القرن العشرين. وصنع الماكياج السينمائى ثورة فى القبول الاجتماعى لمستحضرات التجميل منذ عام ١٩١٥، وجعلها مقبولة إذا استعملتها النساء، ومنذ ذلك الحين، وفى كل عقد، تتغير موضات الماكياج بشكل عام وتغير المفهوم الجمالى لدى المجتمع.

ويقوم فنان الماكياج فى بعض الأحيان بإطلاق "مظهر" (لوك) جديد. ففى أواخر العشرينيات ساد ماكياج جريتا جاربو، بالحواجب المقوسة، والعيون الغائرة، مع تبطين الجفون بالأسود، وبذلك اختفى أسلوب مارى بيكفورد والشقيقتين جيش، الذى ساد فى العقد الثانى من القرن العشرين، بالحواجب الضيقة المائلة إلى أسفل والشفاه المستديرة. وفى عام ١٩٣٠، كان وجه مارلين ديتريتش الجميل متكيفًا مع الإضاءة العالية التى يفضلها مخرج معظم أفلامها جوزيف فون ستيرنبيرج. وقامت دوتى بونيديل

فى شركة باراماونت، التى كانت أول امرأة فى نقابة فنانى الماكياج، بتصغير حاجبى ديتريتش ليصبحا خطين مرتفعين، وهو المظهر السائد خلال الثلاثينيات. وكان التظليل تحت خديها يبرزهما ليظهرا واضحين. وهناك خط أبيض تحت عينيها يجعلهما تظهران أكثر اتساعًا. ونقلت ديتريتش هذه الحيلة إلى عائلة ويستمور، الذين استخدموها بين الحين والآخر، وعندما كان ظل العين لا يزال طلاء دهنيًا، أظهرت ديتريتش لإيرن ويستمور كيف يصنعه من سناج (هباب) عيدان الثقاب وزيت الأطفال، ويطليه بالتدريج إلى أعلى بالطريقة التى لا تزال تستخدم حتى اليوم. وذهبت بونيديل إلى شركة "إم جى إم" فى عام ١٩٤٠ لتعمل بشكل حصرى للنجمة جودى جارلاند فقط. وأعطى إيرن ويستمور للنجمة بيتى ديفيز فمها "المائل" الذى تميزت به (عندما تكون زاوية شفتها العليا مغطاة بأحمر الشفاه)، وأعاد بيرك هذا الوجه لها فيما يزيد على ستين فيلمًا، حتى أنها قالت ذات مرة: "أنا مدينة بحياتى الفنية كلها إلى بيرك ويستمور"، كما أن بيرك ويستمور هو الذى ابتكر موضة "قُصَّة" الشعر على جبين بيتى ديفيز، وكولين مور، وعقدة شعر كاثرين هيبورن الدائمة، وقام بإضافة أحمر الشفاه البرتقالى ليتواءم مع آن شيريدان ذات الشعر الأحمر. أما سيدنى جولارف (١٩٠٧-١٩٩٧)، رئيس قسم تصفيف الشعر فى شركة "إم جى إم" من عام ١٩٣٥، فابتكر قصات الشعر المميزة عند لويز بروكس ومارلين مونرو. وكانت هناك تغيرات جذرية أخرى، حين قامت هيلين هانت - مصففة الشعر الرئيسية فى كولومبيا - برفع شعر ريتا هيوارث بواسطة التحليل الكهربى. وهناك مشهد فى فيلم "مولد نجمة" (١٩٥٤) يسخر من إجراءات التجميل تلك، عندما تمضى جودى جارلاند بالصدفة إلى عمليات قسم الماكياج، وتظهر فجأة بملامح جديدة.

وهناك بعد آخر للتغير الاجتماعى فى استخدام الماكياج لإخفاء العنصر أو العرق. وكثيرًا ما تظاهر رجال بيض بأنهم سود أو آسيويون، إما للفكاهة أو للإيذاء، لكن مع نهاية القرن العشرين أصبح الالتباس الاجتماعى أو التعليق السياسى يكمن خلف مثل هذه التجسيدات. لقد كانت هناك فرق من الممثلين البيض (وحتى السود) يسودون وجوههم ليلعبوا أنماطا شخصية عنصرية فى استعراضات الزنوج فى القرن التاسع عشر، وانتقلت هذه الممارسة إلى الفودفيل والسينما. ورغم أن بيرت ويليامز - أحد الممثلين الزنوج القلائل فى عالم الفودفيل - ارتدى وجهًا أسود فى "يوبيل داركتاون" فى عام ١٩١٤، لأنه فعل ذلك فى المسرح من قبل، فإن الشخصية الشائعة للأبيض ذى الوجه الأسود ظهرت فى أفلامه مهمة مثل "مولد أمة" (١٩١٥) و"مغنى الجاز" (١٩٢٧)، واستمرت هذه الصورة خلال القرن العشرين وحتى الواحد والعشرين. لقد تنكر الممثلون البيض فى هيئة الآسيويين فى أفلام شارلى شان خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وأكثر هذه الأمثلة شهرة هو تشخيص بوريس كارلوف (فى عام ١٩٣٢) وكريستوفر لى (فى عام ١٩٦٥) للشرير "فو مانشو". ويستخدم الأمريكيون الأفريقيون (الزنوج) فى بعض الأحيان الماكياج لتغيير لون بشرتهم، ففى أفلام المخرج الزنجى الأمريكى أوسكار ميشو من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٤٨، قد يضع ممثل زنجى فاتح البشرة ماكياجًا لكى يبدو أفتح. وفى أحوال أخرى فإن ممثلة زنجية فاتحة البشرة مثل فريدى واشنطن تضع ماكياجًا داكنًا لأنها تظهر بيضاء عند تصويرها. وفى السبعينيات بدأ الممثلون الزنوج فى وضع وجوه بيضاء، عادة لإثارة أسئلة حول العنصرية. ففى "رجل البطيخ" (١٩٧٠)، قام

بين لين بجعل الممثل الزنجي جودفرى كامبريدج يبدو رجلاً أبيض يصبح فجأة زنجيًا. وفى الثمانينيات والتسعينيات والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، يظهر "التبييض" فى أفلام مثل "الوصول إلى أمريكا" (١٩٨٨)، حيث قام ريك بيكر بتحويل الممثلين الزنجيين إيدى ميرفى وأرسينيو هول إلى رجلين عجوزين أبيضين، وفى فيلم "الشريك" (١٩٩٦)، قام جريج كانوم بتحويل ووبى جولدبيرج إلى رجل أبيض فى منتصف العمر، وفى "بنات بيضاء" (٢٠٠٤) قام كانوم بتحويل شون ومارلون وايانز إلى توأمتين شابتين بيضاوين.

كما قد يكون للتحول الجنسى بعد اجتماعى فى الأفلام، ومنذ التسعينيات كان هناك تحول فى معنى هذا التحول، كما يبدو فى تحويل ليندا جرايمس لكل من ويزلى سنايبس وباترك سويزى وجون ليجوزامو إلى متحولات مثيرات فى "إلى وونج فو، شكرًا على كل شىء، يا جولى نيومار" (١٩٩٥)، وتحويل جاى دافيدسون على يد موراج مور فى "لعبة الصراخ" (١٩٩٢). وهناك تحول جنسى أكثر تقليدية ظهر فى أفلام مبكرة مثل "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩)، حيث قام إيميل لافينى بالماكياج، وأنييس فلاناجان بالشعر، ليحولا تونى كيرتس وجاك ليمون إلى امرأتين ظريفتين، وقام جريج كانوم فى "مسز داوتفاير" (١٩٩٣) بتحويل الممثل النحيف روبين ويليامز إلى المربية البدينة ذات الملابس غير الأنيقة. وقامت النساء بلعب أدوار الرجال بدرجة أقل، لكن ميل بيرنس (دون ذكر فى العناوين) حول كاثرين هيبورن فى "كريستوفر سترونج" (١٩٣٣)، وقام كاليم هويل بتحويل هيلارى سوانك فى "الأولاد لا يبكون" (١٩٩٩)، فى أفلام ذات ظلال سياسية لا تُنسى.

ومنذ البداية كانت هناك بعض العلاقات الدائمة بين النجوم أو المخرجين من ناحية، وفنانى الماكياج من ناحية أخرى. وعلى سبيل المثال فإن موريس سيدرمان (١٩٠٧-١٩٨٩) هو روسى آخر ذو خلفية بصناعة الباروكات، عمل مع أورسون ويلز فى "المواطن كين" (١٩٤١) و"آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢) و"لمسة الشر" (١٩٥٨). ابتكر سيدرمان تقنيات ليجعل شخصية كين عجوزًا، بما فى ذلك جبائر ثلاثية الأبعاد يتم طلاؤها فى طبقات لتحقيق واقعية مذهلة. وكان المخرج كليف باركر يعمل دائمًا مع فنان ماكياج المؤثرات الخاصة بوب كين ليصنع له أشراره غير العاديين، مثل شخصية "رأس الدبوس" فى "مثير الجحيم" (١٩٨٧). وقام فنان الماكياج كريس والاس بتطوير مؤثرات الرعب بالماكياج والمؤثرات الخاصة فى أفلام ديفيد كرونينبيرج مثل "الماسحون" (١٩٨١) و"الذبابة" (١٩٨٦). أما روب بوتين الذى تمتد مواهبه من الخيال العلمى حتى الفيلم التاريخى، فقد تعاون مع المخرج جون كاربنتر فى "الشيء" (١٩٨٢) و"الضباب" (١٩٨٠).

والمؤثرات الخاصة الحديثة – التى تستعمل موادًا مثل اللدائن، والجيلاتين، وتصميم آليات – تعود بجذورها إلى عبقرية لون شانى فى العشرينيات، وجاك بى بيرس (١٨٨٩-١٩٦٨) الذى صمم فى الثلاثينيات نماذج أولية لوحوش مثل "فرانكينشتاين" (١٩٣١)، و"المومياء" (١٩٣٢)، و"الرجل الذئب من لندن" (١٩٣٥) لشركة يونيفرسال. إن بيرس وشانى لم يحددا فقط مظهر وحوشهما إلى الأبد، لكنهما جعلا من الماكياج أداة جذب جماهيرى.

وكان ظهور أفلام العنف فى الستينيات، مثل "بونى وكلايـد" (١٩٦٧) و"العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، قد أدى إلى ذوق السبعينيات تجـاه الرعـب غير المثير للغثيان، بينما ساعد البشر القرود فى أفلام مثل "كوكب القـرود" (١٩٦٨)، و"٢٠٠١ أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، و"حرب النجـوم" (١٩٧٧)، على بعث الوحش المصنوع من المؤثرات الخاصة. ومع جماهيريـة أفـلام المؤثرات الخاصة، ظهر فى أواخر القرن العشرين فنانون تخصـصوا فـى ماكياج المؤثرات الخاصة، مثل ديك سميث (ولد عام ١٩٢٢)، الذى بدأ فـى التليفزيون (مع مسلسل "ظلال قاتمـة"، ١٩٦٦-١٩٧١)، وغيـر ماكيـاج الأعضاء الصناعية من ذلك الحين، فمن أجل إتاحة قدر أكبر مـن الحركـة للممثل قام بتفكيك "القناع" الأساسى إلى مكونات (أنف، ذقن، عينين) مع عمله الرائد فى "الرجل الكبير الصغير" (١٩٧٠)، وفيه يتحول داستين هوفمان إلى رجل طاعن فى العمر، وفى فيلم "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣). وفـاز ريك بيكر بجائزة أوسكار أفضل ماكياج عن فيلم "رجل ذئب أمريكـى فـى لندن" (١٩٨١)، والذى يعد علامة أخرى فى الماكيـاج. إن نطـاق عملـه عريض، من تسريحات الشعر فى "كيـف سـرق الجـرينش الكريـسماس" (٢٠٠٠)، إلى تحويل سيسلى تايسون إلى امرأة فى المائة من العمـر فـى "السيرة الذاتية للآنسة جين بيتمان" (١٩٧٤)، لكنه تخصص فـى الكائنـات شبيهة القرود. أما ستان وينستون، وله نجمة خاصة به فى شارع هوليـود، فهو أستاذ فى الكائنات البشرية ذات الأجزاء الآلية كما فـى أبطـال فـيلم "المدمر" (١٩٧٤)، و"إدوارد ذو اليدين المقصات" (١٩٩٠). ويـشتهر قـوم سافينى بلقب "ملك الطرطشة" لعمله فى أعمال مليئة بالدماء مثـل "مـارتين" (١٩٧٧)، "يوم الجمعة الثالث عشر" (١٩٨٠)، "فجر الموتى" (٢٠٠٤).

وآخر التحولات التكنولوجية فى مجال صناعة السينما، والتى أثـــرت كثيرًا على الماكياج، هى السينما الرقمية، فالعمليات الرقمية يمكن أن تنجز ما كان فى يوم من الأيام مجال عمل فنان الماكياج، التلاعب بلون بشرة الممثل، ونسيجها، وكل عنصر من عناصر عمله. لكن فلننتظر لنرى إلـــى أى حـــد سوف تتفوق هذه التكنولوجيا على قدرة الماكياج المباشـــرة علـــى التنكـــر، وتحديد الهوية، والتأكيد على الجمال.

انظر أيضاً:

"عملية الإنتاج"، "المؤثرات الخاصة"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Chierichetti, David. "Make A Face." *Film Comment* 14, no. 6 (November–December 1978): 34–37.

Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1942*. New York: Oxford University Press, 1993.

Finch, Christopher, and Linda Rosenkrantz. *Gone Hollywood: The Movie Colony in the Golden Age*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1997.

Gambill, Norman. "Making Up Kane." *Film Comment* 14, no. 6 (November–December 1978): 42–45.

Shreier, Sandy. *Hollywood Dressed and Undressed: A Century of Cinema Style*. New York: Rizzoli, 1998.

Timpone, Anthony. *Men, Make Up, and Monsters: Hollywood's Masters of Illusion and FX*. New York: St. Martin's Griffin, 1996.

Westmore, Frank, and Muriel Davidson. *The Westmores of Hollywood*. Philadelphia: Lippincott, 1976.

Drake Stutesman

جاك بى . بيرس

ولد باسم يانوس بيكولاس، اليونان،

فى ٥ مايو ١٩٨٩، توفى فى ١٩ يوليو ١٩٦٨

جاك بى بيرس (المعروف أيضًا باسم جاك بيرس، وجاك بيكولو)، هو الذى اخترع الصور الأيقونية لوحوش مثل فرانكينشتاين، ودراكيولا، والرجل الذئب، والمومياء، والرجل الخفى، خلال عمله لواحد وعشرين عامًا فى أستوديوهات يونيفرسال. هاجر بيرس إلى الولايات المتحدة، على أمل أن يصبح لاعب بيسبول، لكنه وجد بدلاً من ذلك عملاً مؤقتًا فى وظيفة مدير دار عرض (نيكولوديون)، ومشغل كاميرا، وممثل، وممثل أدوار خطرة. ثم دخل عالم الماكياج السينمائى فى عام ١٩١٠، ليعمل مع شركات مستقلة مختلفة حتى بداية العشرينيات، عندما ذهب إلى شركة فيتاجراف ثم فوكس، وفى عام ١٩٢٦ ذهب إلى يونيفرسال، وفى عام ١٩٢٨ أصبح رئيس قسم الماكياج عندما تولى كارل ليمل جونيور إدارة الشركة.

كانت أول تصميماته المهمة هو الوجه الجانبى الظلى (سيلويت) للممثل بيلا لوجوزى فى فيلم تود براونينج "دراكيولا" (١٩٣١). وتبدت عبقريته فى نسخة جيمس ويل لعام ١٩٣١ من "فرانكينشتاين"، مع بوريس كارلوف فى دور البطولة، الذى صنع له أشهر وجه فى السينما فى رأى البعض. لقد ابتعد عن صور فرانكينشتاين السابقة شبيهة القرود (كما فى نسخة توماس أديسون

فى عام ١٩١٠)، وتخيل ما كان من الممكن أن يخلقه عالم من القرن التاسع عشر. وظل مشهورًا يصنع اسكتشات ونماذج، بينما بحث فى عمليات جراحية وتجارب كهربية من تلك الفترة. وكان الأمر يستغرق أربع ساعات يوميًا من كارلوف لكى يضع الماكياج، وهو يغطى رأسه بالحشو، والطلاءات الدهنية، والقطن، والكولوديان (مذيب يجف لكى يصبح مطاطًا لامعًا)، ويلون ذلك بأخضر مزرق لكى يظهر فى الصورة رماديًا بلون الموتى، ثم يغطى ذلك كله بالعجائن ويجففه لكى يبدو ذا مظهر له قشور. كما أن ملابس كارلوف ذات الأربعين رطلاً (سبعين بإضافة الحذاء الإسمنتى) كانت من تصميم بيرس أيضًا. وكان التأثير ناجحًا، ولم تكن تيترات البداية تذكر اسم كارلوف، ولكن دور الوحش كان يؤديه"؟" (مجهول – المترجم) ، فى محاولة لإعطاء الانطباع أن الوحش كان حقيقيًا وليس ممثلاً. كما أن شخصية "المومياء" الذى لعبه كارلوف أيضًا فى فيلم كارل فرويند فى عام ١٩٣٢ كان من الأعمال المفضلة عند بيرس. وأدت به أبحاثه فى التحنيط المصرى، وعملية التحلل، إلى صنع جلد ورقى كان يستغرق لوضعه ثمانى ساعات كل يوم.

وبيرس نموذج دقيق للتعاون مع مدير التصوير، حيث جعل الإضاءة متكاملة مع تأثير الوحش الذى يصنعه. فالضوء على مرأى فرانكينشتاين، برأسه المربع، وجبهته ذات الأضلاع، وفكه الحاد قائم الزاوية، يعطى الوحش تأثيرًا مهددًا تمامًا، كما كانت الإضاءة تضفى حياة شريرة على جلد المومياء المتعفن.

ولأنه لم يُمنح تعاقدًا أبدًا، فقد تم فصله فى عام ١٩٤٧ عندما قلصت يونيفرسال من حجمها. ورغم نهضة موضوعات أفلام الخيال العلمى خلال الخمسينيات، لم يعمل بيرس قط مرة أخرى فى مشروعات تتطلب عبقريته الحقيقية، فقد عمل فقط فى أفلام قليلة التكاليف، وبرامج تليفزيونية مثل "مستر إيد" (١٩٦١-١٩٦٦). ورغم أنه كان قد أصبح منسيًا بالفعل عندما توفى فى عام ١٩٦٨، فقد عاد التقدير لأعماله فى السنوات الأولى من القرن العشرين، مع تكريمه فى أسطوانة دى فى دى باسم "جاك بيرس: الرجل خلف الوحوش" (٢٠٠٢).

مشاهدات مقترحة:

"دراكيولا" (١٩٣١)، "فرانكيشتاين" (١٩٣١)، "المومياء" (١٩٣٢)، "عروس فرانكينشتاين" (١٩٣٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Pierce, Jack. Interview: http://www.hotad.com/monstermania/jackpierce (accessed 8 April 2006).

Drake Stutesman

أفلام فنون القتال

Martial Arts Films

فى اللغة الشائعة، تشير "الفنون القتالية" إلى فنون القتال الآسيوية: الجودو، الكاراتيه، الكونج فو، والتايكوندو. ورغم أن "الشرق" يفخر بتقنيات القتال المسلحة وغير المسلحة، مثل الملاكمة والمبارزة ورمى الرمح، فإن مصطلح "فنون القتال" يرتبط بآسيا. لذلك فإن نمط أفلام فنون القتال مشتق من الأفلام الآسيوية التى تركز على مهارات وبراعة وفلسفات تدور حول هذه الأساليب القتالية، عندما تستخدم بواسطة شخصيات مختلفة تعاود الظهور. ومع ذلك فإذا كانت فنون القتال – كعنوان شامل – يتم تطبيقها على أى عدد من أساليب القتال داخل آسيا وخارجها، فإن سينما فنون القتال كانت فى الأصل منتجًا خاصًا للسينما الصينية فى أواخر العشرينيات، واستمر فى سينما هونج كونج بعد الحرب العالمية الثانية، ووصل فيها إلى ذروته فى بداية السبعينيات، ثم فى بداية الثمانينيات يمكن للمرء أن يرى أن هناك نمط أفلام فنون القتال انتقاليًا بأفلام من اليابان، وكوريا، وتايلاند، والهند، والولايات المتحدة، وبلدان أخرى، وكانت هذه الأفلام تتناول موتيفات، وأنماط أفلام، وتصميم حركات، مستلهمة جميعًا من الأصول الصينية.

وانتشار فنون القتال منذ السبعينيات، فى أنماط أفلام الأكشن، والتشويق البوليسية، والكوميدية، والحربية، والخيال العلمى، والفانتازيا يجعل من

الصعب تحديد نمط منفصل لفيلم فنون القتال. ومع ذلك، فإن النمط يعتمد على بطل ماهر – بشكل عام – في فنون القتال الآسيوية، وهذه المهارات تمر باختبار يؤدى إلى حل العقدة فى الحبكة. وهناك موتيفات نمطية تعاود الظهور، مثل هزيمة البطل فى البداية، أو وجود عقبة، ثم تلقى تدريب على فنون القتال (عادة على يد أستاذ عجوز)، ثم اختبار هذه المهارات على خصوم أقل فى طريق البطل إلى مبارزة الذروة. وكنمط فيلمى خاص، فإن فيلم فنون القتال قد أدى إلى العديد من القصص حول التدريب والاشتراك فى دورة فنون قتال تمثل الذروة، وهى موتيفة مستقاة من أفلام هونج كونج، وفى أفلام هوليودية جماهيرية أيضًا.

وو كسيا بيان *Wu Xia Pian*

هذا هو الاسم الذى عرفت به سينما فنون القتال الصينية، وهى تعنى "أفلام معركة الفروسية". ويمكن أن يقال إن هذا النمط الفيلمى بدأ فى سينما شانجهاى مع فيلم "قصة رومانسية للغرفة الغربية" فى عام ١٩٢٧. وكان هذا الفيلم مأخوذًا – مثل العديد من أفلام فنون القتال المبكرة – من مصدر أدبى، وكان فيلم ترفيه متقنًا فى كل أبعاده، ويعتمد على مؤثرات خاصة معقدة، وتصميم حركات (كوريوجرافى) للمعارك بأسلوب أوبرا بكين. وأدى نجاح الفيلم فورًا إلى ظهور أفلام قلدته، وتعتمد على مغامرات مبارزات دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، وعلى كلاسيكيات أدبية صينية، وروايات شعبية لفنون القتال من تلك الفترة، وخلق ذلك موجة جارفة من قصص جولات الفرسان الهائمين على وجوههم وأعمالهم البطولية. وقام فيلم "حريق معبد

زهرة اللوتس الحمراء" (١٩٢٨) بتأسيس نموذج نمط فيلم فنون القتال الحقيقي، بقصة حول فرقاء يتحاربون بفنون القتال، والاستخدام الحر للمؤثرات الخاصة، ووجود محاربات نساء، عبر ما يقال إنه كان زمن الفيلم الذى امتد سبعًا وعشرين ساعة. (عُرض الفيلم على حلقات). لكن الاستياء الحكومى من الطبيعة الخيالية والهروبية لهذه المسلسلات سبب فى وقف إنتاج أفلام فنون القتال فى الصين، وهو موقف تفاقم بسبب الاحتلال اليابانى لشانجهاى خلال حروب المحيط الهادى.

عاود المحارب الفارس الظهور فى السينما الصينية فى هونج كونج بعد الحرب، مع إنتاج غير مسبوق لعشرات الأفلام من بطولة كوانج تاك هينج (١٩٠٥-١٩٩٦)، فى دور وونج فاى هونج، البطل الأسطورى من كانتون، والطبيب وفنان فنون القتال. وكان هناك شخصية أسطورية مات عام ١٩٢٤، وقام تلاميذه بتعليم تلاميذ أصبحوا فيما بعد المخرجين المهمين لفنون القتال فى سينما هونج كونج. وكانت هذه الأفلام ترفض تصميم الحركات المأخوذ عن أسلوب أوبرا بكين، الخيالى والمحتشد بالمؤثرات، والذى ساد فى شانجهاى فى الفترة الجمهورية، وقدمت الأفلام أساليب قتال كونج فو حقيقية، وأسست طابع نوع معين من سينما فنون القتال، وهو الذى يدور عن فنان قتالى يناضل من أجل المضطهدين، فى مشاهد معارك واقعية غير مبهرة.

وصنعت أفلام وونج فاى هونج فى الخمسينيات وبداية الستينيات بلهجة كانتون، بميزانيات تزداد تضاؤلاً، لكنها اختفت ليحل محلها سينما ذات ميزانيات ضخمة، ودراما قوية، فى أستوديوهات "إخوان شو" فى منتصف الستينيات. وابتعدت الأستوديوهات الناطقة بلغة ماندارين عن أفلامها

التاريخية الأدبية، واستغلت "الأسلوب الجديد" للسينما الصينية مع مخرجين مثل كينج هو (١٩٣١-١٩٩٧) وتشانج تشيه (١٩٢٣-٢٠٠٢). وأعاد فيلم كينج هو "تعال اشرب معى" (١٩٦٦) إدخال شخصية الفارسة المتجولة إلى السينما الصينية، ورغم اعتماده على تصميم حركات أسلوب أوبرا بكين، فإن مستوى العنف والحيوية لنجمه تشينج باى باى (ولد عام ١٩٤٦) كان دفعة فورية للنمط الفيلمى. واستمر كينج هو فى تايوان، ليصنع أفلام مبارزة أسلوبية مثل "خان بوابة التنين" (١٩٦٧) و"لمسة الزن" (١٩٦٩)، والتى أدخلت الألعاب الأكروباتية تدريجيًا إلى النمط، خاصة مع استخدام البهلوانيات وإحساس بارع بمطابقة خط العين والتجاور المكانى. وكانت أفلام تشانج تشيه، التى بدأت مع الفيلم المتأثر باليابان "الثلاثى العظيم" (١٩٦٦)، هى التى أحدثت ثورة فى النمط الفيلمى. فقد كانت السينما اليابانية هى السلف المهم للعديد من الموتيفات التى أدخلها تشانج تشيه. وكان فيلم أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) "ملحمة الجودو" (١٩٤٣) رائدًا فى موتيفة فرقاء فنون القتال المتصارعين، لكنه منع بعد الحرب العالمية الثانية بواسطة السلطات الأمريكية، بسبب الظلال القومية فيه. وأدخل فيلمه "الساموراى السبعة" (١٩٥٤) نوعًا من فنون القتال - خشنًا، وواقعيًا، وكئيبًا فى بعض الأحيان - إلى الجمهور العالمى بقصته عن المبارزين البطوليين الذين يضحون بأنفسهم. لكن أفلام "زاتويشى" - سلسلة أفلام "المبارز الأعمى" التى بدأت فى عام ١٩٦٢ - هى التى أسست للمبارزات المبهرة، بالإضافة إلى بطل يعانى من عجز ما. واستعار تشانج تشيه موتيفات كوريوجرافية وبصرية من السينما اليابانية، وأضاف إلى هذا المزيج مجموعة من الشباب الرياضيين لهم خبرة فى فنون القتال، لكى يشكل مجموعة من النجوم الذين ظهروا معًا فى أفلام عن الصداقة بين الرجال، والانتقام للأخوة، والتمرد

الشبابى. وقام الممثلون وانج يو، وديفيد تشيانج، وتشين كوان تاى، وفو شينج، بصنع أفلام مبهرة ذات قوة وبراعة قتالية، وإحساس وليد بصين جديدة على الشاشة.

وكان الإحساس الخافت سابقًا حول الذكورة الصينية الجديدة قد أصبح واضحًا مع جاذبية بروس لى (١٩٤٠-١٩٧٣)، الذى تفوق نجاحه فى سينما هونج كونج على الأفلام الجماهيرية من إخراج تشانج تشيه. ابتعد لى عن أسلوب كينج هو لكوريوجرافيا القتال، وجماليات الميزانيات الضخمة فى ملاحم الإخوان شو من إخراج تشانج تشيه، فى الوقت الذى أضاف فيه مظهرًا واقعيًا وأسلوب قتال جديدًا لأفلام مثل "الرئيس الكبير" أو "قبضات الغضب" (١٩٧١)، و"قبضة الغضب" أو "العصابة الصينية" (١٩٧٢). وبقوة وسرعة لم تشهدها سينما فنون القتال من قبل، وبجاذبية شبيهة يمكن مقارنتها بجاذبية جيمس دين، حقق لى على الفور نجاحًا عالميًا انتشر حتى فى هوليود، وساعد على وضع هذا النمط الفيلمى فى المقدمة مع فيلم "دخول التنين" (١٩٧٣).

الجميع يتقاتلون بالكونج فو

من المؤكد أنه كان لأمريكا فى بداية القرن العشرين تقاليدها السينمائية فى "فنون القتال". وأفلام دوجلاس فيربانكس التى تركت تأثيرها على أفلام فنون القتال من شانجهاى فى العشرينيات، هى التى ابتكرت نمط فيلم المبارزات ومغامرات الأكشن، التى تقدم حركات خطرة أكروباتية، وعروضًا لفنون القتال مثل القتال بالسيف والرمح، كأفلام "علامة زورو" (١٩٢٠)،

"الفرسان الثلاثة" (١٩٢١)، "روبن هود" (١٩٢٢)، "لص بغــداد" (١٩٢٤)، "القرصان الأسود" (١٩٢٦)، التى أسست طابع الحياة الفنية لنجوم لاحقــين مثل إيرول فلين، وتايرون باور، وبيرت لانكستر.

لكن فنون القتال الآسيوية التى أحدثت إثارة عند دخولها فــى الأفــلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب. وكانت عودة الجنود الأمريكيين من آسيا، والوجود الآسيوى المتزايد فى الولايات المتحدة بعد التحــرر فــى مرســوم الهجرة لعام ١٩٦٥، سببًا فى انتشار فنون القتال فى كل أنحاء البلاد. وجذبت أفلام مثل "الحرارة البيــضاء" (١٩٤٩)، و"الكيمونــو القرمــزى" (١٩٥٩)، الارتباط بين اللقاء بين الجنود مع آسيا، ودخول فنون القتال فــى الولايــات المتحدة. لكن فيلم "يوم سيئ عند الصخرة السوداء" (١٩٥٥) هو الذى أسس الارتباط مع فنون القتال وصورة الرجل ذى الذراع الواحــدة الــذى يقتــل بسهولة خصومًا أكبر وأقوى منه. وقد يقال إن المقاتل السابق فــى الحــرب العالمية الثانية، الذى صوره سبنسر تريسى فى دور لا ينسى فى هذا الفيلم، هو الذى ترك أثرًا على المحاربين المعوقين الشهيرين فى سينما فنون القتال اليابانية والصينية. وفيما بعد قام بروس لى بتعليم مشاهير هوليــود أســلوبه المتطور فى الكونج فو فى الستينيات، كما أدخل فنون القتال الــصينية مــن خلال اشتراكه فى دور البطولة فى المسلسل التليفزيونى "الدبور الأخــضر" (١٩٦٦-١٩٦٧)، ومن خلال ظهوره كضيف شرف فى السينما والتليفزيون. وبينما كان لى يعمل فى هونج كونج فى شركة "جولدن هارفيست"، عبَّر عن اهتمامه ببطولة المسلسل التليفزيونى "كونج فو" (١٩٧٢)، ولكن مــع ديفيــد كاراداين فى دور البطولة فى شخصية الكــاهن نــصف الــصينى نــصف

الأمريكى فقد أظهر ذلك أن أمريكا لم تكن جاهزة لنجم تليفزيونى أمريكى آسيوى، فقد كانت جاهزة لفنون القتال الآسيوية. واستمر المسلسل لأربعة مواسم على شبكة التليفزيون، مما أعطى الجمهور نظرة على العديد من تقاليد الكونج فو، كما ساعد على دخول مصطلح "الجرادة" (اسم الشهرة الذى أعطاه المعلم بو إلى الشاب كواى تشانج كين) إلى الحوارات الكوميدية كمصدر مستمر للفكاهة فى النمط الفيلمى ووسائط الاتصال.

ونجح الفيلم المستقل "بيللى جاك" (١٩٧١) من إخراج توم لوجلين نجاحًا كبيرًا، وساعد أكثر على تمهيد الطريق أمام نمط أفلام فنون القتال فى الولايات المتحدة. كان بيللى جاك محاربًا سابقًا فى حرب فيتنام، زالت عن عينيه غشاوة الأوهام، وهو أستاذ فى فن القتال الكورى "هاب كى دو"، ويستخدم مهاراته القتالية فى حماية مدرسة ثقافة مضادة تجمع بين عدة أعراق. واستمرت تيمة قوات الشرطة ورجال القانون الفاسدين ضد محارب سابق مدرب تدريبًا عالميًا ويشعر بالاغتراب، وتدريبه لا يعود فقط إلى القوات الخاصة الأمريكية ولكن أيضًا إلى فنون القتال الآسيوية التقليدية، وأسست هذه التيمة لنوع من جيل جديد من الأبطال.

وأظهرت سلسلة أفلام وحلقات "كونج فو" الاهتمام الأمريكى بفنون القتال الآسيوية، وأكد ذلك بطولة بروس لى لفيلم "دخول التنين"، بما جعل لى نجمًا فى هوليود. كما أسس فيلم لى لنزعة أخرى متزايدة، وهى استخدام مجموعة ممثلين متعددى القوميات والأعراق. وبدت الشخصيات البيضاء، والزنجية، والآسيوية، فى "دخول التنين" مقصودًا بها جذب أكبر جمهور ممكن، وكان الممثلون الثلاثة مدربين فى فنون القتال، خاصة جيم كيلى فى

أول أدواره على الشاشة، وبالطبع لي نفسه، وحقق ذلك للفيلم مستوى من القوة والمصداقية لهذه القصة الخيالية، التي استعارت البناء الشائع في سينما هونج كونج: دورة الصراع في فنون القتال.

وساعد المحاربون القدامى الذين يشعرون بالاغتراب، وفنانو القتال الحقيقيون، وبناء دورة المباريات، على بناء نمط سينما فنون قتال أمريكية، ولكن بعد أن أصبح لها جمهور يمكن الاعتماد عليها، وهذا الجمهور أتى من المجتمعات الزنجية، التي استهلكت واردات هونج كونج عشية نجاح أفلام مل "أصابع الموت الخمس" (١٩٧٣)، وجهود لي المبكرة. وحقق كيلي النجومية في أفلام مثل "جونز ذو الحزام الأسود" (١٩٧٤)، وتضمنت أفلام العديد من الإنتاج المشترك ذي الميزانية المنخفضة مع شركات هونج كونج نجومًا زنوجًا وآسيويين، مثل رون فان كليف في دور "التنين الأسود"، ويظهر ذلك كله جاذبية أفلام الكونج فو من جانب الجمهور الزنجي، الذي سوف يدعم كثيرًا الحياة الفنية في المستقبل لنجوم من البيض، مثل سينثيا روثروك (التي بدأت بحياتها الفنية في هونج كونج)، وستيفن سيجال، وذلك منذ أواخر الثمانينيات.

وبرز نمط أفلام فنون القتال الأمريكية، سواء في أفلام استغلال الموضوعات الزنجية، أو في أفلام تشاك جونز في أواخر السبعينيات، مما أبعد فنون القتال من هونج كونج عن الشاشات الأمريكية، بالمقارنة مع نجاحها المذهل بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٥. واستمر دور تشاك نوريس في فيلم "الطيبون يرتدون الملابس السوداء" (١٩٧٨) في تيمة صور ما بعد حرب فيتنام للمحاربين القدامى أصحاب التدريب العالي، والذين يستخدمون

المهارات العنيفة لكى يطرد أشباح فيتنام، ويؤكدون على الملاءمة السينمائية لفنون القتال. وعند حلول منتصف الثمانينيات، وصلت فنون القتال إلى أبعد مدى فى التيار السائد، حتى أن جون جى أفيلدسن مخرج فيلم "روكى" حول اهتمامه إلى بطل أكشن مختلف وغير مألوف، ويحول فيلم "صبى الكاراتيه" (١٩٨٤) إلى نجاح ساحق وعلامة ثقافية أيقونية أخرى. ومشاهد التدريب فى الفيلم، والتفريق الواضح بين الطريقة الصواب والخطأ فى استخدام فنون القتال، والذروة فى دورة مباريات فنون القتال، تؤكد جميعًا بوضوح أن الشكل الآسيوى قد أصبح نظيرًا للشكل الأمريكى.

فنون القتال فى السياق العالمى

كان اضمحلال سينما الكونج فو من هونج كونج فى أواخر السبعينيات مؤقتًا. وكانت سينما هونج كونج تبحث دائمًا عن "بروس لى التالى"، ووجدته أخيرًا فى جاكى شان (ولد عام ١٩٥٤)، فنان فنون القتال صاحب التدريب فى أوبرا بكين، ولاعب أكروبات له مظهر الرجل العادى، والأداء البارع فى الألعاب الخطرة، واستخدام شبيه باستخدام باستر كيتون للإكسسوار، ونجح فى إعادة فنون القتال إلى مقدمة سينما هونج كونج، بدءًا من أفلام مثل "المعلم المخمور" و"ثعبان فى ظل النسر" (كلاهما فى عام ١٩٧٨). وسرعان ما أصبح شان النجم الأشهر فى آسيا. وحدثت محاولات غير ناجحة لاختراق السوق الأمريكية من خلال الاشتراك فى بطولة أفلام هوليودية منخفضة الميزانية، وكان ذلك من حسن حظه، لأنه عندما حقق أخيرًا نجاحًا عالميًا

استطاع أن يحققه فى هوليود مع أفـــلام مثـــل "ســـاعة الـــذروة" (١٩٩٨)، و"ظهيرة شانجهاى" (٢٠٠٠)، وكانت بالفعل جديرة بمواهبه.

لم يكن شان ولى هما آخر فنانى فنون القتال الأجانب الذين يحققـــون النجومية فى أفلام فنون القتال الأمريكية. فقد قام جان كلود فان دام – "رجل العضلات من بروكسيل" – بالاستغلال الناجح لخلفيته فى بطولة الكاراتيه فى حياة سينمائية، ووصل إلى نجومية مفاجئة مع نسخة بالغة العنف من أفـــلام دورات المباريات، وهى "الرياضة الدموية" (١٩٨٨)، واستمرت أفلام مثـــل "ملاكم الركلات" (١٩٨٩)، و"قلب الأسد"، و"محارب الشوارع" (١٩٩٤)، فى الاعتماد على بناء دورة المباريات، رغم أن فان دام استطاع أن يربط بـــين الخيال العلمى وفنون القتال فى أفلام ناجحـــة مثـــل "ســـايبورج" (١٩٨٩)، و"جندى عالمى" (١٩٩٢). وإذا كان فان دام من الواردات الأجنبيـــة، فـــإن سيجال كان أستاذًا أمريكيًا فى فن القتال اليابانى "آيكيدو"، واستخدمه ببراعة فى سلسلة من أفلام أبطال الشرطة والجيش، خاصة "فوق القانون" (١٩٨٨)، و"خارج القانون" (١٩٩١)، وأفضل أفلامه "تحت الحصار" (١٩٩٢). وشهد فان دام وسيجال أفول حياتهما الفنية عند نهاية القرن، لكن ذلك قد يكون هو مصير كل نجوم فنون القتال الذين يتقدمون فى العمر – حتى جـــاكى شـــان الذى شهدت حياته الفنية تحولاً من القتال إلى الألعاب الخطرة التى تم تنفيذها بالمؤثرات الخاصة.

وكانت جماهيرية أفلام فنون القتال فى أمريكا ذات أثر علـــى هـــونج كونج، حيث قام مخرجون مثل تسوى هارك (ولد عام ١٩٥٠)، تونى تشينج سيو تونج (ولد عام ١٩٥٣)، جونى تو (ولد عام ١٩٥٥)، جون ووه (ولـــد

عام ١٩٤٦)، الذين أعادوا الحيوية لهذا النمط الفيلمى. وهذه المـــرة كانـــت أسلوبيات "الكينج هو" هى التى ألهمت فى خلق أفلام مبارزات خيالية أدبيـــة مثل ثلاثية "المبارز" (١٩٩٠-١٩٩٢)، "خـــان التنـــين الجديـــد" (١٩٩٢)، و"الثلاثيـــة البطوليـــة" (١٩٩٣). وظهـــرت نجمات مثل بريجيـــت لـــين، ماجى شيونج، أنيتا موى، ميشيل يو، وأصبحن أهم نجمات هذا النمط الفيلمى منذ تشينج باى باى، وساعدن بدورهن على بث الحياة فى هذا الأفلام. وظل الكونج فو حيًا مع تجسيد جيت لى لشخصية وونج فاى هونج فى سلسلة "كان ياما كان فى الصين" (١٩٩١-١٩٩٧)، ولكن فى شكل مختلف تمامًـــا عمـــا كان يفعله كوان تاك هينج، رغم أن الأيديولوجيا ظلت على حالها. ووصلت المؤثرات الخاصة، وألعاب الأكروبات، وألعاب السلك (مما دعـــا الـــبعض لتسميتها "السلك فو")، إلى ذروتها فى الفيلم العالمى المستلهم من الكونج فو "النمر الرابض تنين مختبئ" (أنج لى، ٢٠٠٠). وكان هـــذا الفـــيلم بالنـــسبة للجمهور الذى لا يعجب بأفلام جان كلود فـــان دام أو ستيفن سيجال، والذى لا يعرف شيئًا عن عجائب فيلم "لمسة الزن"، باعثًا على الاحتـــرام وربمـــا الأصالة لهذا النمط الفيلمى. وكان زانج ييمو (ولد عام ١٩٥١) مهتمًا بإعادة مزيد من العنصر "الصينى" إلى هذا الشكل الذى لا يعرف وطنًـــا، فـــصنع "بطل" (٢٠٠٢)، و"منزل الخناجر الطائرة" (٢٠٠٤)، ونجح الفيلمـــان ممـــا أشار إلى أنه رغم طابعهما الصينى فإن نمط أفلام فنون القتال ينتمـــى إلـــى العالم كله.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "الصين" "هونج كونج"، "اليابان".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Desser, David. "The Martial Arts Film in the 1990s." In *Film Genre 2000: New Critical Essays*, edited by Wheeler Winston Dixon. Albany, NY: SUNY, 2000.

Fu, Poshek, and David Desser, eds. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2000.

Meyers, Richard. *Great Martial Arts Movies: From Bruce Lee to Jackie Chan—and More*. New York: Citadel, 2001.

Mintz, Marilyn D. *The Martial Arts Film*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1978.

Zhang, Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York and London: Routledge, 2004.

David Desser

بروس لى

ولد باسم لى زياولونج، فى سان فرانسيسكو، كاليفورنيا،

فى ٢٧ نوفمبر ١٩٤٠، توفى فى ٢٠ يوليو ١٩٧٣

بروس لى بالنسبة لسينما فنون القتال هو شارلى شابلن بالنسبة للكوميديا الصامتة، وجيمس دين لسينما المراهقين، وجون وين لأفلام الويسترن، وشيء من كل هؤلاء فى شخصيته السينمائية التى لا تعرف زمنًا. وبعد عقود من وفاته، لا يزال أيقونة للثقافة السينمائية العالمية، ولا يزال يُستلهم فى أفلام فى كل أنحاء العالم.

انتقلت عائلة لى من سان فرانسيسكو إلى هونج كونج بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح لى طفلاً نجمًا فى السينما الكانتونية منخفضة الميزانية. ويقال إنه كان يلقى الهزيمة دائمًا فى مشاجرات الشوارع، مما دفعه لدراسة الكونج فو على أيدى الأساتذة المحليين. وساعدته دراسة الفلسفة فى جامعة واشنطن على تنقيح الارتباط بين فنونه القتالية وطريقته فى الحياة. وبدأت انطلاقته الفنية فى أمريكا فى دور كاتو فى المسلسل التليفزيونى فى عام ١٩٦٦ "الدبور الأخضر". ويقال أيضًا إن حركاته القتالية بالغة السرعة بالنسبة لشركائه فى البطولة حتى إنهم يعجزون عن رد الفعل، كما كانت هناك صعوبة فى تسجيلها وبثها. وبدأ لى فى تعليم عملائه من المشاهير أسلوبه المتطور فى الفنون القتالية. ومع ذلك فإن هوليود لم تكن جاهزة له.

وأشارت رحلة قصيرة له إلى هونج كونج فى عام ١٩٧١ إلى أنه أصبح مشهورًا تمامًا بسبب "الدبور الأزرق"، الذى أُطلق عليه هناك "استعراض كاتو". وقام رئيس الإنتاج السابق فى شركة "إخوان شو"، ريموند تشو، الذى كان يبنى آنذاك أستوديوهاته باسم "جولدين هارفيست"، بعرض صفقة مرنة ومريحة على لى أكثر من عقوده السابقة، ليصنعا معًا "الرئيس الكبير" (١٩٧١)، الذى كان أكثر واقعية وأقل صقلاً، وأكثر معاصرة فى موقفه، من أى من أفلام "إخوان شو"، وحقق الفيلم نجاحًا ساحقًا. وجاء بعده على الفور أهم أفلام لى "قبضة الغضب" أو "العصابة الصينية" (١٩٧٢)، الذى يدور على خلفية الاحتلال اليابانى للصين، ويعبر عن روح لى المتمردة، وأفضل عروض أسلوبه وأكثرها مرونة فى فنون القتال، بما فى ذلك الاستخدام الاستعراضى للسلاح الذى استعمل قليلاً فى أفلام فنون القتال السابقة ***nunchuck*** ، الذى أصبح مرتبطًا به مثل بذلة تدريبه الصفراء.

أخرج لى فيلم "طريق التنين" أو "عودة التنين" (١٩٧٢)، مستخدمًا بطل الكاراتيه السابق وصديقه تشاك نوريس لمشهد الذروة الشهير فى المعبد الرومانى الكبير. عندئذ صنعت له هوليود "دخول التنين" (١٩٧٣)، وحقق لى أول أفلامه فائقة النجاح وضخمة الميزانية، لكن عندما عرض الفيلم كان لى قد توفى بسبب ورم دماغى. وأفلام لى من هونج كونج توضح أكثر روحه على نحو أفضل من جيمس بوند البارع، كما أنها ألهمت الحركات الرائعة فى "دخول التنين"، الذى ساعده على الوصول إلى الجمهور العالمى الواسع.

مشاهدات مقترحة:

"قبضــــة الغضب" أو "العصابـــة الصينيـــة" (١٩٧٢)، "طريق التنين" أو "عودة التنين" (١٩٧٢)، "دخول التنين" (١٩٧٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Lee, Bruce. *Tao of Jeet Kune Do*. Burbank, CA: Ohara, 1975.

———. *Words of the Dragon: Interviews, 1958–1973*. Edited by John Little. Boston: Tuttle, 1997.

Lee, Linda, Mike Lee, and Jack Vaughan. *The Bruce Lee Story*. Burbank, CA: Ohara, 1989.

David Desser

الماركسية
Marxism

كان العمل من ثلاثة أجزاء "رأس المال" الذى كتبه كارل ماركس فى أعوام (١٨٦٧، ١٨٨٥، ١٩٩٤)، مع العمل السابق "البيان الشيوعى" (١٩٤٨)، الذى شارك فى كتابته مع فريدريك إنجلز (١٨٢٠-١٨٩٥)، بالإضافة إلى أعمال أخرى، مهمة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين للصراعات الطبقية وحروب التحرر القومية. قال ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) إن الرأسمالية – رغم أنها كانت سببًا فى التطور التكنولوجي وبعض الإنجازات الاجتماعية فى جوهرها تتضمن خللاً، فإنها تقوم على الربح والاستغلال الإنسانى. وكان ماركس يؤمن بأن الرأسمالية سوف تنتهى بالضرورة، رغم أن كتاباته – خاصة "البيان" التحذيرى– تعبر عن الاعتقاد بأن الشيوعية – التحكم الجماعى فى وسائل الإنتاج – سوف تحدث فقط من خلال العامل الإنسانى، والثورة بالتحديد، وهؤلاء الذين يستفيدون من الرأسمالية لن يتنحوا ببساطة، ليتيحوا أن يحل محلهم العمال، هؤلاء الذين يشكلون طبقة هائلة ومنتجة سوف تساعدهم الشيوعية. وكان ماركس يريد أن يطور فهمًا علميًا لتأثير النظام الاقتصادية على الإنسانية، لذلك فإن الإصلاح والصدقات لن تقوم بالكثير لكى تحول نظامًا مستغلاً فى جوهره كالرأسمالية، إلى نظام أكثر عدلاً كالاشتراكية.

وسوف يقوم ماركسيون لاحقون مثل فلاديمير لينين (١٨٧٠-١٩٢٤)، وليون تروتسكي (١٨٧٩-١٩٤٠)، وماو تسي تونج (١٨٩٣-١٩٧٦)، وتشي جيفارا (١٩٢٨-١٩٦٧)، بتطوير برامج للفعل الثوري، كما سوف يفعل غير ماركسيين يقفون إلى جانب حركات مضادة للرأسمالية مثل الفوضوية. وبعد قيام جوزيف ستالين (١٨٧٩-١٩٥٣) بتأسيس نفسه كديكتاتور للاتحاد السوفييتي بعد وفاة لينين، أدى ذلك بالعديد من الماركسيين الغربيين مثل أنطونيو جرامشي (١٨٩١-١٩٣٧)، وجورجي لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١)، ولوي ألتوسير (١٩١٨-)، وهيربرت ماركيوزه (١٨٩٨-١٩٧٩)، وتيودور أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩)، وماكس هوركهايمر (١٨٩٥-١٩٧٣)، بإعادة التفكير في الرأسمالية في ضوء القضايا السياسية للقرن العشرين، وعادة ما ربطوا الماركسية بحركات مثل الفرويدية لدعم الجوهر الراديكالي للماركسية، ومقاومة أشكال المظالم الاجتماعية فيما وراء تشكيل البنى التحتية والفوقية. وعند منتصف القرن العشرين أصبحت الماركسية مرتبطة بهزيمة العنصرية، ودعم المساواة بين الرجل والمرأة، والتحرر الجنسي. وأصبح والتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠) - عضو مدرسة فرانكفورت للفكر السياسي والاجتماعي - مهمًا لنظرية السينما بسبب مقالته "العمل الفني في عصر النسخ الميكانيكي" (١٩٣٥-١٩٣٦)، حيث قال إن "هالة" الأعمال العظيمة تضاءلت بواسطة عملية النسخ. ورغم أن لهذه العملية عنصرًا ديمقراطيًا، فإنها تميل أيضًا لإزاحة العمل الفني من سياقه التاريخي والسياسي. والتزام بنجامين بالحجة الماركسية الصارمة بأن العمل الفني مرتبط إلى حد كبير بالأفكار الطبقية.

الماركسية والسينما المبكرة

الأيديولوجيا الماركسية هي لعنة بالنسبة لصناعة السينما في الولايات المتحدة حيث يتحكم "البيزنس"، لكن مظهر الماركسية يظهر بشكل أو بآخر في عدد من الأفلام الأمريكية. فرغم أن الحكومة الأمريكية وقطاع التجارة والصناعة كانا معارضين دائمًا لكل أشكال الاشتراكية، فإن مفاهيم الصراع الطبقي ظهرت في السينما منذ بداياتها. فقد مال السينمائيون المشاركون في الرؤية التقدمية وبشكل عام إلى اجتذاب مفاهيم الإحسان والمساواة الاجتماعية بدلاً من الثورة الماركسية. ويمكن فهم فيلم "التعصب" (١٩١٦) للمخرج دي دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) بوصفه استعطافًا طويلاً من أجل العدل الاجتماعي، وأحد الأجزاء المهمة لهذا الفيلم الملحمي هي فقرة جينكينز ميل، وهي إعادة خلق فضفاضة لمذبحة لودلو في عام ١٩١٤، وخلالها استأجرت مصالح روكفلر المالية الحرس الوطني للهجوم على العمال المضربين وقتلهم في مصنع كيماوي في كولورادو، وقد أثار هذا الحدث الغضب لدى العديدين، ومن بينهم محافظون مثل جريفيث، وكان في الأفلام الكوميدية المبكرة، خاصة أعمال شارلي شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧)، تيمات قوية اشتراكية ومضادة للسلطة، سواء في أفلام شابلن التهريجية الأولى مثل "الشارع الهادئ" (١٩١٧) الذي يصور بطريقة تشبه روايات تشارلز ديكنز حياة أحد فقراء المدينة، أو في فيلمه الروائي الطويل الذي يسخر من الرأسمالية الصناعية "العصر الحديث" (١٩٣٦).

وأظهرت السينما الأوروبية فيما بعد الحرب العالمية الأولى – خاصة السينما الألمانية – تأثيرات الحرب، والشروط البائسة والاستلابية للناس في

ظل النظام الطبقى الألمانى. وكانت أفلام الرعب التعبيرية مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (روبرت فينه، ١٩٢٠)، تعطى إحساسًا حداثيًا بالوضع الإنسانى المعذب فى ظل النظام الاقتصادى القائم. وللمخرج فريتز لانج خيال علمى رائد هو "متروبوليس" (١٩٢٧)، وبه رؤية حادة عن مدينة معقدة تستقر فوق قمة مدينة تحت الأرض يسكنها العمال الذين تعيش المدينة على جهدهم (وهو مفهوم مستقى من رواية إتش جى ويلز لعام ١٨٩٥ "آلة الزمن")، ويؤكد هذا الفيلم على القلق من الصراع الطبقى الذى أطلق ثورة أكتوبر ١٩١٧ فى روسيا.

وفى الحقيقة أن الاتحاد السوفييتى بعد ثورة أكتوبر أنتج أفلامًا تطرى فضائل الاشتراكية والشيوعية، وسوف تصبح هذه الأفلام أيضًا من الإسهامات المهمة فى تطور السينما. لقد رأى لينين – قائد الثورة البلشفية – أن السينما هى "الفن الأكثر أهمية"، وهى عبارة سوف تتكرر كثيرًا فى تواريخ السينما. واعتقد لينين أن لقدرة السينما على التواصل من خلال الصور عنصرًا ديمقراطيًا أصيلاً، وهو أمر مهم للاتحاد السوفييتى ذى الأعراق واللغات المتعددة. وعرف رواد السينما السوفييتية هذه الفكرة على نحو حدسى، بمن فيهم ليف كوليشوف (١٨٩٩–١٩٧٠)، وله تجربة شهيرة تؤكد على أهمية المونتاج السينمائى، بإظهار كيف أن العلاقة المتبادلة بين الصور تؤثر على وعى المتفرج. وكانت السينما السوفييتية فى العقد التالى لثورة أكتوبر من بين الأكثر طليعية فى العالم، وأسست لنفسها مكانًا فى الحداثة الفنية. والشخص المهم فى السينما السوفييتية – والعملاق فى تاريخ السينما – هو سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨)، الذى صهر الجدل

الماركسى مع حركات فنية مثل التكعيبية والبنائية، لكى يصنع سينما ثورية فعالة تخدم الأهداف التحريضية للثورة السوفييتية. وأفلامه المهمة، مثل "الإضراب" (١٩٢٥)، و"البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، تبتعد عن الميلودراما الساكنة التى كانت تميز السينما المبكرة – حتى الأفلام المبتكرة لجريفيث – لكى تخلق أسلوبًا يقوم على المونتاج، أو سينما مبنية حول مشاهد بها مونتاج سريع، صورها مشحونة بالرمزية، وتتفاعل مع بعضها البعض فى تعقيد ملحوظ.

وأصبحت نظرية إيزنشتين عن المونتاج مهمة للسينما، بفضل الأساس الذهنى والثقافى للجدليات الماركسية. وعلى العكس من زميله كوليشوف، فإن إيزنشتين شعر بأن الصور يجب أن "تتصادم" بدلاً من مجرد "الارتباط" من خلال المونتاج. قام إيزنشتين بتطبيق الفكر الجدلى الكلاسيكى للفكرة مقابل الفكرة النقيض، بما يؤدى إلى فكرة جديدة تجمع بينهما، واستعار من ماركس وجهة أن الفكرة القائمة (المشكلة) الخاصة بالمجتمع هى رأس المال، وفكرتها النقيض هى العامل، والفكرة الجديدة هى الثورة. وترجم ماركس ذلك إلى بناء مونتاجى حيث الفكرة – على سبيل المثال – هى صور قوات القيصر فى مشهد سلالم الأوديسًا من "البارجة بوتمكين"، ولقطات الفكرة النقيض هى صور الجموع، والفكرة الجديدة النهائية ليست الثورة، وإنما استيقاظ المتفرج. ومن الواضح أن أفلام إيزنشتين – حتى قبل تكوين نظريته الشهيرة عن المونتاج – كانت تركز على التحريض (كما هو واضح فى "الإضراب"، أول أفلامه المهمة).

ومن المخرجين السوفييت المهمين المبكرين الآخرين دزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤)، الذى كانت سلسلة أفلامه "كينو برافدا" (حقيقة السينما) هى إلهام حركة "سينما الحقيقة" فى فرنسا ثم فى العالم. وسعى فيرتوف إلى تغيير أسلوب السينما التسجيلية، ومفهوم ما هو حقيقى كما يتم تصويره فى الفن البرجوازى. وكان إنجازه الأكثر راديكالية هو "الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩)، والذى يسجل يومًا من حياة مدينة سوفييتية، وهو ما كان من المنتظر أن يصنع فيلمًا عاديًا، لكنه أتى ابتعادًا جذريًا عن السينما التسجيلية، ليجسد أشكالاً متنوعة من الحداثة جنبًا إلى جنب الجماليات الماركسية لأصحاب نظريات مثل برتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦). استخدم فيرتوف الشاشة المنقسمة، والطبع المتعدد، والتحريك، وقبل ذلك محاولة لإشراك المتفرج فى صنع الفيلم ذاتها، عندما أظهر لنا تشغيل الكاميرا، ونكاتًا عن فن السينما، مثل صورة فيرتوف وهو يطفو فوق المدينة ومعه الكاميرا. وعارض فيرتوف الواقعية البرجوازية، بالإضافة إلى مفاهيم تقليدية عن المنظور موروثة من عصر النهضة، وهى المفاهيم التى اعتقد فيرتوف – مثل فنانين ماركسيين آخرين – أنها تستدرج المتفرج إلى إحساس بالرضا عن الذات، والسلوان، حيث إنها تقبل رؤية واحدة لفنان "عبقرى" ملهم.

السينما الأوروبية قبل الحرب العالمية وبعدها

من المظاهر الأخرى للسينما الماركسية فى أوروبا أعمال المخرج الإسبانى لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣)، وكانت أفلامه المبكرة تتضمن "كلب أندلسى" (١٩٢٩) و"العصر الذهبى" (١٩٣٠) – واللذين صنعهما

بالتعاون مع الفنان التشكيلى السريالى سالفادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) – بين النقد الماركسى الحاد للبرجوازية، والاحتقار السريالى لكل المواضعات الاجتماعية. وبتأثير عميق تجاه الفاشية الأوروبية، استمر بونويل طوال حياته الفنية فى توبيخ المجتمع البرجوازى بهجائيات لاذعة ساخرة غير عادية، ومن أشهرها "حسناء النهار" (١٩٦٧)، "سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢)، "شبح الحرية" (١٩٧٤)، "موضوع الرغبة الغامض" (١٩٧٧).

وكان للسريالية – مثل العديد من الحركات الفنية الطليعية بعد الحرب العالمية الثانية – توجه ماركسى قوى، وإن كان متعارضًا أحيانًا. لقد وقع الخصام بين بونويل وزميل دراسته القديم دالى خلال تعاونهما فى "العصر الذهبى"، فقد كان بونويل – والذى كان آنذاك متعاطفًا قويًا مع الشيوعية – يقصد بالفيلم تقويضًا متعمدًا لكل المؤسسات البرجوازية، بينما كان دالى – الذى دعم فى النهاية الديكتاتور الفاشى الإسبانى فرانسيسكو فرانكو (الذى امتد حكمه من ١٩٣٦ إلى ١٩٧٣) وشخصيات أخرى من الأرستقراطية الأوروبية – يريد فقط أن يصنع فضيحة من خلال استخدام صور داعرة وضد كاثوليكية مختلفة. أما أندريه بريتون (١٨٩٦ – ١٩٦٦)، مؤلف "بيانا السريالية" فى عام ١٩٤٦، وصاحب نظرية السريالية الرائدة، فقد زار تروتسكى فى المكسيك خلال منفى هذا الزعيم البلشفى فى أواخر الثلاثينيات هربًا من الاتحاد السوفييتى تحت حكم ستالين. وخلال الزيارة أقام بريتون علاقة ارتباط عابرة مع فريدا كاهلو، ودييجو ريفيرا، وفنانين تشكيليين طليعيين مكسيكيين آخرين. وكان اهتمام بريتون هو أن يضع السريالية كحركة فى خدمة الفعل الثورى بخلق أعمال تحول الوعى البرجوازى وتعيد

تشكيله. ومع ذلك كان العديد من عناصر بريتون محافظة وإقصائية، خاصة فيما يخص موضوع النوع (رجل/ امرأة) وتصوير النزعة الجنسية. ولم يتردد بريتون فى "طرد" السرياليين الذين اعتبر أعمالهم عقيمة وجنسية بلا مبرر.

وجان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) - وربما كان أعظم شخصية فى السينما الفرنسية - كان عضوًا فى الحزب الشيوعى الفرنسى، ثم داعمًا لتحالف "الجبهة الشعبية" لمختلف الفرقاء اليساريين. ودرس المجتمع الفرنسى قبل الحرب من منظور يسارى معقد، وأشهر أفلامه هو "قواعد اللعبة" (١٩٣٩) الذى يقدم نقدًا طبقيًا لعمليات الخداع وخداع الذات بين ماركيز، وزوجته، ودائرة أصدقائه، وخدمه، والمتظلمين عليه. والفيلم متأثر بمسرحية بيير أوجستين بومارشيه "زواج فيجارو" (١٧٨٤)، ويقدم صورة مصغرة لمجتمع برجوازى متحلل وحضارة متحللة، ويُظهر كيف أن المظهر الفروسى الخادع لهذا المجتمع يعكس الأفكار الأساسية السائدة التى كانت سببًا فى فظائع الحرب، وفى الأشكال التى تؤخذ على علاتها من القمع والإنكار، والتى هى مادة الحياة الرأسمالية. وخلال الثلاثينيات أخرج رينوار أفلامًا يعدها الكثير أفلامًا أكثر سياسية ووعيًا بالذات، مثل "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢)، حول شخص منبوذ يوقع الفوضى فى أسرة برجوازية، و"جريمة مسيو لانج" (١٩٣٦)، وفيه شركة كتب مصورة ذات ملكية جماعية تصبح مجازًا لمجتمع شيوعى وتعارضاته الداخلية والخارجية.

وعمل المخرج الألمانى ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧) فى ألمانيا، وفرنسا، وإيطاليا، والولايات المتحدة، وهو واحد من أوائل المخرجين الذين

أدخلوا أفكار الكاتب المسرحى وصاحب النظرية فى علم الجمال برتولت بريشت إلى السينما. ومثل رينوار، أخذ أوفولس موضوع دراسة الأخلاقيات البرجوازية، خاصة الأفكار المتعلقة بعلاقات النوع (الرجل/ المرأة) (والتى رأى أنها تؤسس للعلاقات الاقتصادية وكل العلاقات الأخرى). واستخدم درجة عالية من صنعة الكاميرا، لكى يجعل المتفرج يندمج مع ويركز فى وقت واحد - بطريقة نظريات بريشت - فى الأفكار بدلاً من المضمون الميلودرامى لأفلامه، بدءًا من "غزل" (١٩٣٤) و"امرأة الجميع" (١٩٣٤)، إلى "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٠)، و"مدام ..." (١٩٥٣)، و"لولا مونتيه" (١٩٥٥)، وحتى أفلامه الأمريكية. وفيلم "اللحظة القاسية" (١٩٤٩) يبدو على السطح بسيطًا، لكنه تحليل شامل للمجتمع البرجوازى الأمريكى بعد الحرب، خاصة فى آثاره على المرآة. وفيلمه "خطاب من امرأة مجهولة" (١٩٤٨) من أكثر تأملات السينما إدراكًا لعلاقات النوع فى ظل الرأسمالية الأبوية، وهو يجسد انصهار التحليل النفسى والنزعة النسوية مع الماركسية فى معالجة فنية.

وكان برتولت بريشت - الكاتب المسرحى وصاحب النظرية الماركسى الشهير - مؤثرًا على عدد كبير من السينمائيين الآخرين ذوى التوجهات اليسارية. ومفهوم بريشت عن "الإبعاد" - فكرة أن الحيل الإيهامية للسينمائى أو المخرج المسرحى يجب الكشف عنها للمتفرج حتى لا يندمج تمامًا مع افتراضات المؤلف وأفكاره - سوف يؤثر على جيل من الفنانين فى أنحاء العالم. والميلودرامات الهوليودية المضادة للبرجوازية عند دوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) - خاصة "كل ما تسمح به السماء" (١٩٥٤) و"مكتوب على

الريح" (١٩٥٦)، تظهر تأثير بريشت على هذا المخرج الألمانى المغترب، من خلال اللون وتصميم الديكور اللذين يبدوان مصطنعين بشكل متعمد. ومخرج الموجة الجديدة الفرنسية جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠) بريشتى فى معظم أفلامه فى الستينيات وأوائل السبعينيات، وهى الأفلام التى تدعو المتفرج للتساؤل حول مواضعات وشفرات التجسيدات السينمائية.

وفى فترة ما بعد الحرب أصبحت السينما الإيطالية مشهورة بنزعتها اليسارية التقدمية القوية، فى الوقت الذى أصبحت فيه إيطاليا قوية كمركز للشيوعية الأوروبية، حتى إن الولايات المتحدة استهدفت انقطاع هذه النزعة. والحركة الواقعية الجديدة التى مثلها فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤) وروبرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) (وكلاهما كان مسيحيًا وإنسانيًا فى التوجه، لكن أعمالهما كانت تعتنق الكثير من أفكار اليسار)، هذه الحركة أصبحت هى الأسلوب الأكثر تأثيرًا فى تلك الفترة، بتركيزها على محن الفقراء، كما هو واضح فى فيلم دى سيكا "سارقو الدراجة" (١٩٤٨). أما لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)، الذى بدأ حياته الفنية بأسلوب الواقعية الجديدة، فقد صنع "الأرض تهتز" (١٩٤٨) حول مصاعب الصيادين وعائلاتهم فى صقلية، وكان ذلك بدعم من الحزب الشيوعى الإيطالى. كان فيسكونتى أرستقراطيًا له أفكار ماركسية، وطبق تحليله الطبقى فى فيلمين مهمين من أوائل الستينيات، "روكو وإخوته" (١٩٦٠)، و"الفهد" (١٩٦٣). وأفلامه اللاحقة مثل "الملاعين" (١٩٦٩) و"الموت فى فينيسيا" (١٩٧١)، تركز على تحلل البرجوازية وطبيعتها غير القابلة للعلاج، وصنع "الملاعين" صلة بين الرأسمالية الصناعية وصعود الفاشية. وكانت أعمال فيسكونتى

متأثرة بقوة بأعمال لوكاتش، صاحب النظرية الأدبية الماركسية الذى ناهض الحداثة الطليعية، التى رآها ميتافيزيقية وغامضة فى طبيعتها، ووقف إلى صف الواقعية، لتصوير الصراع الطبقى فى الفن. وملاحم فيسكونتى المتأثرة بنظرية لوكاتش ملتزمة بمواضعات رواية القرن التاسع عشر، مع اهتمام بالواقع المادى من خلال التفاصيل التاريخية، لتصوير الأرستقراطية والبرجوازية فى حالات متعددة من الانحدار.

وكان بيرناردو بيرتولوتشي (ولد عام ١٩٤٠) – حتى الثمانينيات – مخرجًا سياسيًا إيطاليًا محددًا، وأفلامه الأشهر متأثرة كثيرًا بالنشاط السياسى للستينيات فى أوروبا والولايات المتحدة. ومنذ أول أفلامه "قبل الثورة" (١٩٦٤)، تظهر أفلامه حنينًا ممزوجًا بالاستهجان للنظام القديم. لقد كان تحلل النزعة الذكورية فى وجه أوروبا الثورية (أو المحتمل أن تكون ثورية) محوريًا فى "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٢)، الفيلم الأكثر جدلاً لبيرتولوتشى، والذى حمل تقدير "X" فى الولايات المتحدة للمشاهد الجنسية الصريحة وتصوير العلاقات الجنسية. وفيلم بيرتولوتشى الملحمى "١٩٠٠" (١٩٧٦) تصوير لصعود الشيوعية الإيطالية، وصراع الفلاحين ضد الأرستقراطية، وربما كان هذا الفيلم هو بيانه السياسى المحدد، لكنه بعد ذلك هجر بالتدريج العديد من أفكاره الراديكالية.

والمخرج جيلو بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩) من بين أغزر المخرجين الإيطاليين إنتاجًا، وأكثرهم التزامًا بالماركسية خلال الستينيات، وفيلمه الأهم هو الإنتاج الإيطالى الجزائرى "معركة الجزائر" (١٩٦٦)، وهو إعادة خلق تشبه الأسلوب التسجيلى للتمرد الجزائرى ضد الاحتلال الاستعمارى

الفرنسي. وفيلمه التالى كان "احرق!" (١٩٦٨)، والذى اكتسب سمعة لفترة فى الولايات المتحدة بسبب بطولة مارلون براندو له، وهو تأمل للإمبريالية فى مراحلها الاستعمارية والاستعمارية الجديدة.

وأكثر مخرجى فرنسا راديكالية فى الستينيات والسبعينيات هو بلا شك جان لوك جودار، الشخصية المحورية فى الموجة الجديدة الفرنسية، والذى جمع بين الجماليات البريشتية وعشق لسينما الأنماط الفيلمية الأمريكية، لكى يتحدى الممارسات التقليدية فى التجسيد السينمائى، والآثار الأيديولوجية لها. كان جودار كاتبًا فى الصحيفة السينمائية الفرنسية ذات التأثير "كراسات السينما"، من بين نقاد ناصروا إعادة تقييم للسينما الأمريكية. وفيلم "الاحتقار" (١٩٦٣) هو التأمل البريشتى لجودار عن صناعة السينما، وفيه حنين للماضى ورفض له معًا. وفيلم "العساكر" (١٩٦٣) هو إدانته الراديكالية للحرب والإمبريالية. وظهر توجهه السياسى والمضاد للواقعية فى "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، وهو كولاج تحريضى عن عالم مدمر، يجمع أحداثًا توحى بانحدار المجتمع الرأسمالية إلى البربرية. وبعد أحداث مايو ١٩٦٨، كان جودار آنذاك ماويًا ملتزمًا، وقام مع جان بيير جوران (ولد عام ١٩٤٣) بتكوين "جماعة دزيجا فيرتوف"، وهى تعاونية فضفاضة للسينمائيين ترفض كل أشكال التجسيد التقليدى للتجسيد السينمائى، والممارسات السينمائية التى تقوم على إعطاء أهمية لعنصر على آخر. وكان فيلم "رياح الشرق" (١٩٧٠) هو الفيلم المضاد للغرب والويسترن الذى صنعته الجماعة، وهو حكاية رمزية ماوية بهذا النمط الفيلمى، بسبب وجود جان ماريا فولونتى (١٩٣٣-١٩٩٤)، الشخصية القيادية فى الحزب الشيوعى الإيطالى الذى

صنع شهرة عالمية كنجم لأفلام الويسترن الإيطالية. وفيلم "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢) هو دراسة لجودار وجوران – بأسلوب خطابى غير روائى – للأحداث فى فرنسا ما بعد ١٩٦٨، من خلال تصوير ساخر لإضراب فى مصنع للسجق. ورغم وصف هذا الفيلم بأنه ماوى، فإنه مثل أفلام جودار وجوران الأخرى، إنه يدين بالكثير لبريشت وبدايات الطليعة السوفييتية أكثر من أعمال الواقعية الاشتراكية للصين الماوية. وفى العام نفسه صنع جودار فيلم "رسالة إلى جين" (١٩٧٢)، وهو مؤلف من صورة فوتوغرافية واحدة للممثلة جين فوندا وقد بدت راديكالية (كانت قد ظهرت فى فيلم "كل شىء على ما يرام")، وهنا يتم تفكيك صورة نجوميتها ووقفتها الراديكالية فى تحليل بالتعليق من خارج الكادر. ومنذ السبعينيات، تراجعت سياسات جودار الراديكالية إلى حد كبير، وأفلامه الأحدث مثل "موسيقانا" (٢٠٠٤) تهتم بمسائل التجسيد السينمائى والصراع الإنسانى، ولكن من وجهة نظر إنسانية أكثر منها ماركسية.

ومن السينمائيين المهمين فى النزعة الماركسية خلال الستينيات جان مارى شتراوب (ولد عام ١٩٣٣)، الذى كانت معظم أعماله فى ألمانيا. ومع زوجته وزميلته دانييل أوييه (ولدت عام ١٩٣٦)، خلق شتراوب جماليات ماركسية أقرب كثيرًا إلى نزعة استخدام أقل الإمكانات السينمائية *minimalism*، والسينما المادية البنائية، أكثر من جماليات المونتاج عند إيزنشتين والطليعة السوفييتية. وفى الحقيقة أن شتراوب سعى إلى الاستغناء كلية عن المونتاج وعن أغلب أشكال التجسيد السينمائى، عندما صنع أفلامًا مؤلفة فقط من لقطات ساكنة طويلة، لكى يجعل المتفرج يندمج مع الظاهرة

المادية للصورة، ومع تجربته فى مشاهدة الشاشة. ومن بين أكثر أفلام شتراوب وأوييه شهرة "وقائع أنًا ماجدالينا باخ" (١٩٦٨)، و"موسى وهارون" (١٩٧٥). وكانت أفلام شتراوب صعبة حتى على الراديكاليين الملتزمين بسبب بطئها الشديد، وأسلوبها غير الروائى، ومضمونها الذى يبدو غير سياسى، فقد أبدى جودار ضيقه من "وقائع ..." لأن الفيلم رفض أن يرتبط بأحداث نهاية الستينيات، رغم أن شتراوب أجاب عن ذلك بأن الفيلم كان إسهامه لشعب فيتنام فى نضاله ضد الغزو الأمريكى.

وقد يعد كونستانتين كوستا جافراس (ولد عام ١٩٣٣) نقطة التقاء فى السينما اليسارية العالمية، فقد عمل فى الولايات المتحدة وفرنسا بالإضافة إلى موطنه اليونان. حقق كوستا جافراس شهرة مع فيلمه "زِدْ" (١٩٦٨) عن انقلاب فى اليونان أدى إلى ديكتاتورية عسكرية فى الستينيات. والفيلم يردد أصداء الكثير من الأحداث خلال ذلك العقد، بما فى ذلك اغتيال جون إف كينيدى. أما فيلمه "مفقود" (١٩٨٢) فيروى فى شكل روائى الانقلاب الذى مولته الولايات المتحدة فى عام ١٩٧٢ ضد الرئيس التشيلى سالفادور أليندى، وعواقب ذلك على رجل أعمال أمريكى وعائلته. ومنذ الثمانينيات كان إلزام كوستا جافراس السياسى، وإنجازاته الفنية ، متفاوتة.

هوليود واليسار

وجدت الماركسية والأيديولوجيات الراديكالية الأخرى لها طريقًا فى سينما الولايات المتحدة بعد الآثار المدمرة للكساد الكبير فى الثلاثينيات على

الرأسمالية الأمريكية. وعبرت بعض الأفلام عن وجهة نظر تعكس فقط السياسات الاجتماعية الليبرالية للرئيس فرانكلين روزفلت (مدة رئاسته ١٩٣٣-١٩٤٥)، والذى حددت "الصفقة الجديدة" التى وضعها الرؤية الاجتماعية للعديد من الأجيال. وكان المقصود بالليبرالية هى تخفيف من آثار الموجة المتصاعدة للماركسية والنشاط الاشتراكى فى الولايات المتحدة خلال الثلاثينيات، وقد ظهرت فى أفلام لمخرجين محافظين مثل "عناقيد الغضب" (١٩٣٩) من إخراج جون فورد، والعديد من الأفلام الشعبوية للمخرج الأقل رجعية فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، مثل "قابل جون دو" (١٩٤١)، و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩). واحتفت أفلام مثل "خبزنا كفافنا" (١٩٣٤) من إخراج كينج فيدور بروح التعاونيات التى صاحبت مراحل "الصفقة الجديدة"، وبدت كأنها تستوحى أساليب السينما السوفييتية.

وتسببت الحرب العالمية الثانية فى اتخاذ منعطفات سياسية معقدة. ولأن الاتحاد السوفييتى كان متحالفًا مع الولايات المتحدة فى محاربة النازية، فإن صناعة السينما – بالتعاون مع "مكتب الاستعلامات الحربية" – صنعت أفلامًا لتلميع صورة ستالين، وحتى تبرير تخلصه من العديد من الأنصار الأصليين لثورة أكتوبر. والمثال الأشهر والأغرب هو "مهمة فى موسكو" (١٩٤٣) لمايكل كيرتز، حول السفير الذى يجوب العالم جوزيف ديفيز، والذى يصبح حليفًا لستالين. وبعد الحرب العالمية الثانية سوف تشجب هوليود مثل هذه الأفلام لتساعد الحكومة على إدانة العديد من المخرجين وكتّاب السيناريو والمنتجين بوصفهم جزءًا من خطة شيوعية عالمية. وفى مناخ الحرب الباردة، تم استدعاء العديد من السينمائيين أمام "لجنة الكونجرس للنشاطات المضادة لأمريكا"، بهدف اجتثاث الشيوعيين المشكوك فيهم،

بالإضافة إلى مقاومة النشاطات النقابية والاشتراكية التى ظهرت خلال "الكساد الكبير"، وكذلك نزع الشرعية عن برامج روزفلت الاجتماعية التقدمية. ووضعت "قائمة سوداء" للتخلص من الشيوعيين ورفاقهم والمتعاطفين معهم من السينما. والمرحلة الأشهر من هذه العملية هى حالة "عشرة من هوليود"، وهم مجموعة من الكتاب والمخرجين يتضمنون رينج لاردنر جونيور (١٩١٥-٢٠٠٠)، ألفا بيسى (١٩٠٤-١٩٨٥)، جون هوارد لوسون (١٨٩٤-١٩٧٧)، هيربرت بايبرمان (١٩٠٠-١٩٧١)، دالتون ترامبو (١٩٠٥-١٩٧٦)، ألبيرت مالتز (١٩٠٨-١٩٨٥)، صامويل أورنيتز (١٨٩٠-١٩٥٧)، إدوارد ديمتريك (١٩٠٨-١٩٩٩)، أدريان سكوت (١٩١٢-١٩٧٣)، ليستر كول (١٩٠٤-١٩٨٥)، والذين أُرسلوا إلى السجن لرفضهم الإدلاء أمام اللجنة بآرائهم السياسية، أو الوشاية بأسماء الشيوعيين المشبوهين داخل الصناعة. وتعاون ديمتريك وآخرون مع اللجنة عندما أُطلق سراحهم، ومن ثم عادوا إلى العمل، لكن آخرين ظلوا فى القائمة السوداء، وأُجبروا على الخروج من الصناعة أو البقاء على هامشها. واستمر عمل اللجنة طوال الخمسينيات، واستمد قوة دفع جديدة مع نشاط السيناتور جوزيف آر ماكارثى، الانتهازى الذى قفز إلى اللجنة متأخرًا فى الحرب الصليبية ضد اليسار.

ومع أواخر الخمسينيات، خفت قبضة الحرب الباردة على هوليود إلى حد ما مع توجيه اللوم إلى ماكارثى ثم موته المبكر فى عام ١٩٥٧، ومع محاولة النجوم والمنتجين المشهورين لخرق القائمة السوداء؛ فقد قام كيرك دوجلاس بالاتفاق مع دالتون ترامبو لكتابة سيناريو لفيلمه الملحمى "سبارتاكوس" (١٩٦٠)، وفى الوقت نفسه اتفق أوتو بريمينجر مع ترامبو

لكى يكتب "الخروج" (١٩٦٠). وبعض السينمائيين الذين وضعوا فى السوق السوداء عملوا فى مشروعات غير مشهورة وجدت توزيعًا قليلاً فى ذلك الوقت، مثل فيلم هيربرت بايبرمان "ملح الأرض" (١٩٥٤)، عن سيناريو مايكل ويلسون (١٩١٤-١٩٧٨)، الذى كان بدوره فى القائمة السوداء، والذى سوف يكتب "لورانس العرب" (١٩٦٢)، دون ذكر اسمه فى العناوين إلا بعد سنوات من عرضه، وكان "ملح الأرض" من إنتاج بول جاريكو (١٩١٥-١٩٩٧)، وهو ضحية أخرى لاستجوابات اللجنة. ويتناول الفيلم إضراب العمال البيض والهسبان فى مناجم نيومكسيكو، ولا يمكن وصف الفيلم بأنه ماركسى حيث إنه لا يتناول حق عمال المناجم فى التحكم فى المصادر، لكن للفيلم مشاعر يسارية قوية، وهو رائد فى نظرته عن العرق وتحرر النوع المهمين بقدر أهمية الصراع الطبقى.

ورغم أن السينما الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب لم تكن ماركسية، فإنها كثيرًا ما كانت تحتوى على إدانة قوية للإفلاس الثقافى والروحى للحياة البرجوازية التى كانت النزعة المحافظة فى الخمسينيات تمتدحها. وأفلام سيرك الميلودرامية هى تعليقات واعية، صنعها مهاجر أوروبى يراقب المشهد، تنتقد حدود حياة الطبقة الوسطى والعليا الأمريكية، بكل تناقضاتها الاقتصادية والاجتماعية وأشكال القمع فيها. والحقيقة أن الميلودراما هى المكان السينمائى الملائم الذى يبدو فى سياق الخمسينيات الأقرب لتوضيح النزعة المتشككة فى البرنامج الأيديولوجى الأمريكى لاستعادة الإحساس الطبيعى الذى مزقه الكساد الكبير. وأفلام مثل "نزهة" (جوشوا لوجان، ١٩٥٥)، و"متمرد بلا قضية" (نيكولاس راى، ١٩٥٥)، و"أكبر من الحياة" (راى، ١٩٥٦)، "أحدهم جاء جريًا" (فينسينت مينيللى، ١٩٥٨)، و"منزل من

التل" (مينيللى، ١٩٦٠)، "غرباء عندما تقابلنا" (ريتشارد كواين، ١٩٦٠)، هى جميعًا إدانة قوية للمدنية الأمريكية البرجوازية الأبوية. وحتى نمط أفلام الويسترن– وهو النمط الهوليودى التقليدى المحافظ – أظهر مسارات الواجهة الأيديولوجية الزائفة بعد الحرب فى أفلام "عز الظهيرة" (فريد زينيمان، ١٩٥٢)، و"رجل من الغرب" (أنطونى مان، ١٩٥٨). وبالمقارنة مع أفلام رينوار، وبونويل، وبازولينى، فإن هذه الأفلام والأفلام اللاحقة من هوليود بدت أقل اهتمامًا بإعطاء حل ثورى، وبدلاً من ذلك فإنها تشخص أمراض الحياة فى ظل نظام اجتماعى رأسمالى.

العالم الثالث

صنعت سينما أمريكا اللاتينية، وآسيا، وأفريقيا، ما يعده الكثيرون من النقاد السينما الأكثر راديكالية، رغم هزال مصادر الإنتاج لدى أمم تم استغلالها، وأصبحت مهتمة بالمشاركة فى المعالجة السينمائية حول الإمبريالية الغربية. والكثير من أفلام العالم الثالث ذات التوجه الراديكالى لا تحظى بالكثير من التوزيع، أو بأى توزيع على الإطلاق، داخل الولايات المتحدة، لذلك فإن أعمال مخرجين ماركسيين من أمريكا اللاتينية وأفريقيا مفقودة إلا من أكثر الدارسين راديكالية. ومن الأمثلة المهمة فيلم "ساعة الأفران" (١٩٦٧) للمخرج الأرجنتينى فيرناندو سولاناس (ولد عام ١٩٣٦) مع أوكتافيو جيتينو (ولد عام ١٩٣٥) وسانتياجو ألفاريز (١٩١٩-١٩٩٨)، وهذا الفيلم الذى يأخذ شكلاً تحريضيًا هو من أكثر الإدانات راديكالية فى السينما على الإطلاق للإمبريالية الأمريكية والأوروبية، وهو لا يزال ينتظر

الظهور في الولايات المتحدة كشريط فيديو أو قرص دي في دي. وربما كان المخرج الكوبي سانتياجو ألفاريز هو السينمائي التسجيلي الأكثر شهرة من بلد شيوعي، وأفلامه التحريضية الساخرة مثل "*LBJ*" (١٩٦٨)، وتكريماته تجاه تشي جيفارا وهو شي مينه "حتى الانتصار دائمًا" (١٩٦٧) و"٧٩ ربيعًا" (١٩٦٩)، هي أعمال مميزة تشارك بقوة في النزعة الطليعية بمونتاجها الساخر، وإدانتها الحادة للإمبريالية، واحتفائها بالنضال العالمي للتحرر. وهناك سينمائي كوبي آخر هو توماس جوتييريز آليا (١٩٢٨-١٩٩٦)، الذي صنع تأملاً معقدًا عن الليبرالية وغموضها ونفاقها في فيلم "ذكريات التخلف" (١٩٦٨).

وربما كان أشهر مخرج راديكالي أفريقي هو السنغالي عثمان سيمبيني (ولد عام ١٩٢٣)، والتي تحتوي أفلامه على نقد خفي للإمبريالية الغربية طوال حياته الفنية عبر حوالي أربعين عامًا. ويمثل "إله الرعد" (١٩٧١) مشروعه في الإعلان عن هوية أفريقية، ودفع المتفرج الغربي إلى أن يفهم كيف أنه يسقط خياله على أفريقيا. والفيلم يهتم بالاحتلال الفرنسي للسنغال خلال الحرب العالمية الثانية، والمذبحة التي نتجت عن ذلك، وهذا الفيلم من بين أكثر وأهم التحديات لمخرج أفريقي بعد الحرب. وفيلم سيمبيني "اللعنة" (١٩٧٥) يفكك العقلية الاستعمارية بوصفها قد تم احتواؤها بداخل من يقع عليه الاستعمار، لذلك فإن الفيلم نوع من التأمل السينمائي في الأطروحة الأساسية لدراسة فرانز فانون المهمة من عام ١٩٦١ "معذبو الأرض". أما فيلم "جويلوار" (١٩٩٢) فهو تعليق وثيق الصلة بشكل خاص بالصراعات

بين العالمين الإسلامى والمسيحى فى أفريقيا المعاصرة، كما أن الفيلم يبــرز النضال المتنامى من أجل التحرر من الاستعمار.

وفى الشرق الأوسط، تبدو إيران فى بدايات القرن الواحد والعــشرين هى الاحتمال الأقوى لإنتاج سينما راديكالية رغم الحكومة الدينيــة. ويبــدو داريــوس مهرجوى (ولد عام ١٩٣٩) وريثًا لبونويل فى أفلام مثل "السيدة" أو "الهائم" (١٩٩٩)، و"الدائرة" (١٩٧٨). أما السينمائى غزير الإنتاج عباس كياروستامى فيتمتع بشهرة كبيرة فى السنوات الأخيرة بــسبب أفلامــه ذات النزعة الإنسانية الطاغية.

الستينيات وما بعدها

خلال حرب فيتنام، والتى أحدثت عند نهاية الستينيات موجة من الجدل العنيف فى الولايات المتحدة، مالت هوليود إلى تصوير مجتمع علــى حافــة التحلل، كما عند آرثر بن فى "المطاردة" (١٩٦٥) و"بونى وكلايد" (١٩٦٧)، ودينيس هوبر فى "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وسام بيكنباه فــى "العــصبة المتوحشة" (١٩٦٩). ويظهر فيلم آرثر بن "مطعم أليس" (١٩٦٩) تعاطفًا مع الثقافة المضادة عند الشباب فى الستينيات. وفى السبعينيات شــهد الجمهــور على حرب فيتنام وفضيحة ووترجيت، وانجذب إلى أفــلام الكــوارث مثــل "الزلزال" و"الجحيم الشاهق" (١٩٧٤)، حيث كان يستمد المتعة من الفرجــة على دمار رموز المجتمع السائد. وفى نمط أفلام الرعب كان "مذبحة منشار تكساس" (١٩٧٤)، و"فجر الموتى" (١٩٧٨) يصوران أمريكا متوحشة فــى

فترة ما بعد فيتنام. وتناولت أفلام عديدة الحرب وآثارها، وأشهرها هو "صائد الغزلان" (١٩٧٨) و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩). وفى أواخر الثمانينيات صنع أوليفر ستون (ولد عام ١٩٤٦) فيلمين عن الحرب: "بلاتون" أو "كتيبة (١٩٨٦) و"مولود فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩)، وهما يصوران تداعى الأسطورة الأمريكية والثقة الاجتماعية التى سمحت للحرب أن تحدث. ومن الآراء النقدية الشائعة عند دارسى السينما الماركسيين أن قليلاً من أفلام فيتنام هى التى درست دور الإمبريالية والاستعمار فى صياغة سياسات الحرب.

ومالت السينما الهوليودية من الستينيات حتى فترة رئاسة رونالد ريجان (١٩٨١-١٩٨٩) إلى تحدى النظام الأيديولوجى الأمريكى على نحو يتسم أحيانًا بعناصر ماركسية واضحة. وكان هذا يعود فى جانب من الأمر إلى انهيار نظام الأستوديو، ونهضة السينما المستقلة، والأزمة الأمريكية فى فقدان الثقة الأيديولوجية. وقد تبدو نزعات هذه السينما الجديدة فى فيلم "بوابة الجنة" (مايكل شيمينو، ١٩٨٠)، وهو فيلم ملحمى يعيد النظر إلى نمط الويسترن الذى ينظر إلى الفوز بالغرب بوصفه صراعًا طبقيًا. وتطور نظام جديد قائم على الشركات فى الأستوديوهات السينمائية فى الثمانينيات والتسعينيات، ورأت السينما المناوئة أفولاً تدريجيًا تلازم مع قبول الجماهير للوضع السائد فى أعقاب انهيار الاتحاد السوفييتى. ومع ذلك يظهر بين الحين والآخر نوع من التحدى للنظام السياسى الاقتصادى الاجتماعى، حتى فى شكل محدود أو كحل وسط، ويبدو ذلك أحيانًا فى السينما التجارية خلال القرن الجديد، كما فى أفلام تود هاينز، و"ثلاثة ملوك" (١٩٩٧) لديفيد أو راسيل، و"نادى القتال" (١٩٩٩) لديفيد فينشر.

انظر أيضاً:

"الطبقة"، "الأيديولوجيا"، "روسيا والاتحاد السوفييتى".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture.* Edited by Jay Leyda. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.

———. *Film Form: Essays in Film Theory.* Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace, 1949.

———. *The Film Sense.* Translated and edited by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible.* New York: Routledge, 1990.

Jezer, Marty. *The Dark Ages: Life in the United States 1945–1960.* Boston: South End Press, 1980.

MacBean, James Roy. *Film and Revolution.* Bloomington: Indiana University Press, 1975.

Ryan, Michael, and Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Social History of American Film.* New York: Random House, 1975.

Solomon, Maynard, ed. *Marxism and Art.* New York: Knopf, 1973.

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* Edited by Annette Michelson, translated by Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art.* New York: Random House, 1972.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond.* New York: Columbia University Press, 2004.

Christopher Sharrett

بيير باولو بازولينى

ولد فى بولونيا، إيطاليا، فى ٥ مارس ١٩٢٢، توفى فى ٢ نوفمبر ١٩٧٥

بيير باولو بازولينى من أهم مخرجى السينما الأوروبية الماركسيين فى فترة ما بعد الحرب. وهو شاعر وكاتب مقالات غزير الإنتاج، وأحيانًا ما يثير التشوش حول اقتناعاته الأيديولوجية، حيث كانت جنسيته المثلية، وآراؤه المناصرة للفاتيكان حول الإجهاض، تتسبب فى طرده من الحزب الشيوعى الإيطالى. ودفعه إيمانه بالفهم التقدمى للمسيحية إلى صنع فيلم وقور متعدد الثقافات حول حياة المسيح هو "الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤). ومع ذلك كانت ماركسيته حادة، ومعقدة، ولا تعرف أنصاف الحلول.

وفيلمه "الشحاذ" (١٩٦١) هو إشارة تحية منه إلى الواقعية الجديدة، بقصته الكئيبة حول شاب بلا مأوى يستجدى المال فى حى حضرى فقير. أما "أوديب ملكًا" (١٩٦٧) فهو تحديث لمسرحية سوفوكليس، واضعًا القصة فى إطار جندى شاب يغار من طفل رضيع، صانعًا أفكارًا فرويدية مجسدة حول أبنية السلطة داخل الجماعة الذكورية. وفيلمه "نظرية" (١٩٦٨) ينفصل تمامًا عن الواقعية الجديدة فى قصته – التى كثيرًا ما ترى على أنها "شين" (١٩٥٣) وقد وضعت فى إطار راديكالى – وتدور عن غريب ملائكى شاب يصل إلى منزل عائلة برجوازية، حيث يمزق مجرد محياه الذكورى أوصال العائلة، بما يوحى برأى بازولينى عن هشاشة الحياة الرأسمالية مغايرة

الجنس. أما فيلم "حظيرة الخنازير" (١٩٦٩) فهو فيلم بريشتى جديد يجمع قصة عن همجى شاب فى أرض خراب فى العصور الوسطى، تتقاطع مع سرد آليات صناعة فاشيين يحددون مصير ابن منحرف فى قصرهم الكلاسيكى الجديد الفخم.

وأفلام "الاحتفاء بالحياة" عند بازولينى: "ديكاميرون" (١٩٧١)، "حواديت كانتربرى" (١٩٧٢)، "ألف ليلة وليلة" (١٩٧٤)، تجسد إيمانه - السائد فى ماركسية ما بعد الحرب - انصهار التحرر الجنسى والصراع الطبقى، بالإضافة إلى إصراره على التجريد السردى. وفيلمه الأخير "سولو، أو ١٢٠ يوم فى سدوم" (١٩٧٥) هو من أكثر الأعمال إثارة للجدل فى تاريخ السينما. والفيلم يخلق الأربعة أبطال لرواية الماركيز دو ساد كممثلين للكنيسة والدولة فى ظل الفاشية. وهم يدبرون حفلة عربدة فى الحامية الأخيرة لموسولينى فى شمال إيطاليا، وخلالها يعرضون مجموعة من الشباب الأسرى لكل صنوف الإذلال الجنسى والتعذيب والقتل. وليس للفيلم أساس تاريخى محدد، لكنه تأمل بازولينى عن العالم النفسى للذهنية الفاشية. ومن خلال هذا الاستكشاف للتحرر الجنسى الذى يصل إلى درجة الفجور، يطرح بازولينى أسئلة عن الحرية الجنسية النسبية للعالم المعاصر، وإذا ما كان هناك أى تحرر أصيل يمكن أن يوجد فى مجتمع يقوم على النزعة الاستهلاكية والاستغلال.

اغتيل بازولينى بوحشية على طريق سريع فى عام ١٩٧٥، فيما يبدو من جانب شاذ كان يطارده، رغم أن القضية لا تزال مفتوحة حتى كتابة هذه السطور. وتبقى أعماله علامة مميزة للسينما الراديكالية، وهو - مع جودار- قد وضع معايير الاستخدام النقدى المبدع للماركسية فى الفن.

مشاهدات مقترحة:

"الشحاذ" (١٩٦١)، "الإنجيل طبقًا للقديس متـــى" (١٩٦٤)، "الـــصقور والعصافير" (١٩٦٦)، "أوديب ملكًا" (١٩٦٧)، "نظرية" (١٩٦٨)، "حظيـــرة الخنازير" (١٩٦٩)، "سولو، أو ١٢٠ يوم في سدوم" (١٩٧٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Indiana, Gary. *Salò, or The 120 Days of Sodom.* London: British Film Institute, 2000.

Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem.* New York: Vintage, 1995.

Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack.* Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Willemen, Paul, ed. *Pier Paolo Pasolini.* London: British Film Institute, 1977.

Christopher Sharrett

الـمـيـلـودراما

Melodrama

ليست هناك حركة فنية كثيرة أثارت تلك العاطفة الجياشة مثلما فعلت الميلودراما عبر السنين. وبين صيحات الاستهجان ودموع الاستحسان كان للميلودراما قدرة خاصة على انقسام واستقطاب الرأى الجماهيرى والنقدى. ودراسة أصول الميلودراما وتأثيرها فى السينما قد أثارت بدورها جدلاً ساخنًا وأكثر تعارضًا من أى مجال بحث آخر داخل الدراسات السينمائية والنقد السينمائى. ولا يمكن تعريف الميلودراما ببساطة على أنها نمط فيلمى، حيث إنها عادة ما لا تخضع للتصنيف النمطى للأفلام، غير أن تاريخ استخدام المصطلح فى الدراسات السينمائية يشير إلى العديد من أوجه الجدل والقصور فى نظرية الأنماط الفيلمية.

الميلودراما والمعنى

للميلودراما ككلمة ثلاثة معانٍ مختلفة، وهناك ميل فى الجدل النقدى إلى الانتقال بسهولة إلى سياق آخر خلال استخدام هذا المصطلح.

تشير الميلودراما أولاً إلى نمط مسرحى محدد ظهر فى أوروبا – خاصة فرنسا وإنجلترا – فى أواخر القرن الثامن عشر، وأصبح شديد

الجماهيرية خلال القرن التاسع عشر. وكان أول من استخدم المصطلح هو جان جاك روسُو (١٧١٢-١٧٧٨) ليصف مسرحيته "بيجماليون" (١٧٧٠)، فقد كان يرغب في التمييز بين إعداد مسرحيته وإعداد الأوبرا الإيطالية الجماهيرية، واستخدم المصطلح ليصف شكلاً من الدراما حيث الموسيقى تصاحب الكلمة المنطوقة بهدف زخرفة المضمون الوجداني للحوار والتأكيد عليه. ورغم أن ابتكار روسو الدرامي لم يعش طويلاً، فإنه أعطى الاسم لنمط مسرحي جماهيري جديد، ظهر كنتيجة لتقنين الترخيص الذي فرض على تنظيم المسرح في كلا البلدين. وظهر فرق جديد في أواخر القرن الثامن عشر بين المسرح "الشرعي" المرخص، الذي كان قادرًا على عرض المسرحيات، والمسارح "غير" الشرعية"، الجماهيرية، حيث لم يكن ممكنًا السماح بالكلمة المنطوقة. وفي هذه المسارح بدأ شكل جديد من الترفيه في الظهور، يجمع بين الموسيقى، والرقص، والدراما، وأشكال الترفيه الفولكلوري الأقدم مثل البانتومايم، والسيرك، والتهريج، في أشكال أكثر تعقيدًا وإبهارًا وهكذا ولدت الميلودراما.

وعلى المستوى السردي، كانت الميلودراما في تلك الفترة تتميز بالاهتمام بسرد عاطفي ومعقد، يتضمن أدوات مثل الهوية الخاطئة، والتوائم الذين ينفصلون عند ميلادهم، والميراث المسروق، والعشاق ذوي قصص الحب الفاشلة، والصراع الأبدي بين الخير والشر، الذي يتمثل عادة في فقير تقي يتم قمعه على يد أرستقراطي منحل الذي أصبح في القرن التاسع عشر على نحو متزايد رجل صناعة بلا قلب. ورغم أن قوانين الترخيص التي أسهمت في ظهور الميلودراما قد تحل محلها قوانين أخرى خلال الأعوام

الأخيرة من القرن الثامن عشر، والأعوام الأولى من القرن التاسع عشر في إنجلترا، فإن جماهيرية الميلودراما تزايدت حتى أنها أصبحت موجودة في كل الأشكال المسرحية خلال القرن التاسع عشر، وتطورت خلال ذلك القرن إلى لغة شكلية معقدة. وأصبح من السمات المركزية للميلودراما المسرحية تقنيات الإعداد المسرحي المتقنة والمعقدة، بما في ذلك تطور ابتكارات تقنية ساعدت على سرعة تغيير المشهد المسرحي، واستخدام البكرات والمحاور الدوارة (لصنع تأثير حدث متوازٍ ومشاهد متوازية)، وقبل ذلك كله استخدام إبهار الفرجة. وكل هذه الأدوات السحرية، والأسلوبية، والتقنية، والتي تأسست جيدًا عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أثرت بوضوح على تطور السينما الروائية المبكرة، والتي اعتمدت تمامًا على نمط الميلودراما المسرحية الجماهيرية. وعلى سبيل المثال فإن أعمال دي دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) متأثر كثيرًا بالميلودراما المسرحية، والكثير من أفلامه - خاصة "يتامى العاصفة" (١٩٢١) - كانت اقتباسات عن ميلودرامات مسرحية جماهيرية.

وثانيًا، فإن الميلودراما و"الميلودرامي" مصطلحان لهما استخدام شائع كوصف سلبي، يرتبط عادة بنوع خاص من الأداء أو الأسلوب السردي، بوصفه مصطنعًا، ومفرط العاطفية، وغير واقعي، وعتيق الطراز. وهذا الاستخدام يرى أن الميلودراما تعتمد على توليفات قديمة وعاطفية وأدنى من الدراما "الجادة"، وعادة ما يرتبط هذا الاستخدام بالمسلسلات التليفزيونية من نوعية أوبرا الصابون. وحكم القيمة هذا فيما يتعلق بالميلودراما قد تم تطبيقه على السينما التي تستهدف جمهور النساء و/ أو الأفلام التي تقدم بطلات من النساء. هناك إذن ارتباط واضح - وإن لم يخلُ من الإشكاليات - في هذا

الاستخدام بين الإفراط العاطفى، والمبالغات، وبين الاهتمامات الأنثوية أو النسوية، وتلك قضية ناقشها العديد من دارسى السينما النسوية، خاصة كريستين جليد هيل، وبام كوك، ولاورا ميلفى، اللائى لاحظن جميعًا أن من الواضح أن النقاد والمخرجين الذكور قد خصصوا ما أطلقوا عليه "أفلام النساء" فى هوليود الكلاسيكية للميلودراما، وبالتالى قللوا من وجهة النظر الأنثوية، والمسائل التى تحاول مثل هذه الأفلام معالجتها. وعلى سبيل المثال فإن "ستيلا دالاس" (١٩٣٧)، و"ميلدريد بيرس"، اعتبرا "ميلودراما أمومة"، حيث يحكيان قصص أمهات يناضلن من أجل تحقيق قبول اجتماعى وأمان مالى، أسسا من أجل أبناء لا يشعرون بالامتنان. وأفلام مثل "الآن، مسافر" (١٩٤٢)، و"انتصار مظلم" (١٩٣٩)، و"رسالة من امرأة مجهولة" (١٩٤٨)، هى أمثلة أولية لسينما المرأة كميلودراما ببطلاتها المعذبات، وتيمات الحب من طرف واحد، والعاطفية المفرطة الصريحة. وإذا كانت مثل هذه الأفلام قد تفتقد أحيانًا الاحترام النقدى، فقد كانت على الدوام جماهيرية ومرتبطة تمامًا بمجموعة من النجمات اللائى استمررن فى أن يكن تجسيدًا لأداء بالغ الأسلوبية والعاطفية ومرتبط بالميلودراما السينمائية. ومن النجمات اللائى صنعن نجوميتهن فى مثل هذه الأفلام جون كراوفورد (١٩٠٤-١٩٧٧)، بيتى ديفيز (١٩٠٨-١٩٨٩)، باربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠)، لانا تيرنر (١٩٢١-١٩٩٥)، جين وايمان (ولدت عام ١٩١٤). ومن المخرجين الذين ارتبطوا بسينما المرأة جورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، إيرفينج رابر (١٨٩٨-١٩٩٩)، جون ستول (١٨٨٦-١٩٥٠)، كينج فيدور (١٨٩٤-١٩٨٢)، ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، ميرفين ليروى (١٩٠٠-١٩٨٧).

الميلودراما والدراسات السينمائية

الميلودراما كذلك مصطلح متداول فى الدراسات السينمائية، حيث لـــه أحيانًا ارتباطات غير مريحة مع الفهمين السابقين للمصطلح.

دخل المصطلح معجم الدراسات السينمائية فى البداية من خلال اهتمام أصحاب نظرية المؤلف، فى أعمال المخــرجين الأوروبيــين المهــاجرين، والعاملين فى هوليود خلال الخمسينيات، خاصة أفــلام دوجــلاس ســيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) خلال سنوات تعاقده مع شركة يونيفرسال، ومن هذه الأفلام "هاجس عظيم" (١٩٥٤)، "كل ما تسمح به السماء" (١٩٥٥)، "مكتوب علـــى الريح" (١٩٥٦)، "تقليد الحياة" (١٩٥٩). استخدم سيرك مصطلح الميلودراما لوصف شكل من الدراما تتسم بعاطفة شديدة، وسمات تأثيره العاطفى بطريقة غير ملتبسة وعادة ما تحتوى على مفارقة، لكى يعبر عن نفوره من الحبكات مفرطة العاطفية للميلودراما. وكانت تلك فرصة استغلها جيل من الدارســين لوصف هذا الشكل الذى "أعيد اكتشافه" من السينما، واعتبرت أفلام ســيرك تجسيدًا لهذا النمط الفيلمى الذى تم تعريفه حديثًا – رغم الابتعاد التــام عــن الوضوح – وهو نمط أكثر تعقيدًا من الناحية الأيديولوجية أكثر مما كان يُعتقد فى السابق.

وفى عام ١٩٧١، سار توماس إيلساسير فى أعقاب سيرك، وقــال إن مركز الميلودراما السينمائية فى هوليود الخمسينيات كانت العائلة البرجوازية، وأنها تميز بإحساس قوى بتعارض أيديولوجى يعكس شكوكًا ومخاوف وقلقًا أوسع، سادت فى أمريكا آيزنهاور فى فترة مــا بعــد الحــرب. وبالنــسبة

لإيلساسير، كان هذا التعارض الأيديولوجى يتم التعبير عنه فى الميلودراما العائلية أساسًا من خلال الميزانسين، والموسيقى، والأداء. ومن هذا المنظور، فإن الميزانسين قد يكون الأداة الميلودرامية الأكثر أهمية، التى تملأ الفراغات بين ما تعجز الشخصيات عن – أو قد لا ترغب فى – التعبير عنه. وبالنسبة له ولدارسين آخرين مثل بول ويلمان، ثم توماس شاتز لاحقًا، فإن الميزانسين فى الميلودراما يصبح مثقلاً بالمعنى. والمخاوف والتناقضات التى لا يتم التعبير عنها صراحة داخل السرد تحل محلها الأشياء، التى تبنى البيت البرجوازى كبيئة خانقة لساكنيها، كما فى أفلام سيرك وفينسينت مينيللى. وفى أواخر السبعينيات قام جيفرى نويل سميث ولاورا ميلفى بتوسيع هذه الفكرة، وقالا إن التعارضات الأيديولوجية الموجودة فى الميلودراما العائلية تبدو واضحة تمامًا فى لحظات التوتر الشديد، حيث يتحطم التماسك السردى، وبالتالى – كما يقولان – فإن هذه التعارضات تصبح حادة حتى أنها تمزق البناء السردى الكلاسيكى. وكما يلاحظ نويل سميث: "العاطفة المكبوحة التى لا يمكن استيعابها فى الحدث، والتى تصبح خاضعة كما هى لمتطلبات العائلة والنسب والميراث، يتم التعبير عنها تقليديًا فى الموسيقى، وفى حالة السينما فى عناصر محددة من الميزانسين" (نويل سميث، ص ٧٣).

وطوال السبعينيات وحتى بداية الثمانينيات، كانت المناقشة النقدية للميلودراما السينمائية محصورة فى نموذجين نظريين: التحلل النفسى وأيديولوجيا الماركسية الجديدة، مما وضع إطارًا للجدل حول شروط المرجع، والاهتمامات، وسمات النمط، الخاصة بالميلودراما، طوال حوالى ثلاثين

عامًا، بالإضافة إلى وضع سيرك البارز كمخرج. وكان للنظرة النقدية للميلودراما أيضًا تأثير مهم على جيل من السينمائيين الذين ظهروا فى الفترة التى أعاد فيها أصحاب النظريات اكتشاف أعمال سيرك. وكان الشخص الأهم الذى تأثر بهذا المفهوم النظرى للميلودراما هو المخرج والكاتب والممثل راينر فيرنر فاسبندر (١٩٤٥-١٩٨٢). ويقال إن فاسبندر شاهد لأول مرة أسبوعًا لأفلام سيرك الهوليودية فى مهرجان فى برلين فى عام ١٩٧١، وتأثر إلى درجة أنه رحل على الفور إلى سويسرا، لكى يتحدث مع المخرج المتعاقد شخصيًا فى منزله فى لوجانو. ومن المؤكد أن أعمال فاسبندر تكشف عن درجة من التأثر بالأسلوبية، وأدوات التغريب، والانتقاد الاجتماعى الثورى، والتى ينسبها النقاد لأفلام سيرك. وهذا التأثر واضح تمامًا فى أفلام مثل "على: الخوف يأكل الروح" (١٩٧٤)، والذى ينظر إليه أحيانًا – بشكل خاطئ – على أنه إعادة صنع لفيلم سيرك "كل ما تسمح به السماء"، حيث توجد علاقة غير مقبولة اجتماعيًا بين امرأة أكبر فى السن وشاب أصغر، وينتج عنها خلاف. ومع ذلك ففى فيلم فاسبندر كانت المرأة الأكبر عاملة نظافة (بريجيت ميرا) تقع فى حب عامل مغربى (الهادى بن سالم) بدلاً من جين وإيمان المرأة الجميلة التى تحب البستانى الشاب روك هدسون الذى يميل للانطلاق والحرية فى فيلم سيرك. وطوال الحياة الفنية القصيرة لفاسبندر غير أنها غزيرة الإنتاج (صنع حوالى أربعين فيلمًا فى أقل من عشر سنوات)، كانت ميلودرامات سيرك الهوليودية علامات طريق أسلوبية أصبحت مصدر إلهام خصبًا بالنسبة له. وعلى سبيل المثال فإن استخدام سيرك للانعكاسات والمكان السينمائى كان واضحًا فى فيلم فاسبندر "الدموع المريرة" لبيترا فون كانط" (١٩٧٢)، و"روليت صينية"

(١٩٧٦)، والاستخدام المبهرج للون واضح فى "لولا" (١٩٨١) و"كويريل" (١٩٨٢)، والنقد الاجتماعى الساخر واضح فى "تاجر الفصول الأربعة" (١٩٧٢)، و"فوكس وأصدقاؤه" (١٩٧٥)، والبطة المعذبة فى "فيرونيكا فوس" (١٩٨٢) و"زواج ماريا براون".

كما أثرت ميلودرامات سيرك على أعمال مجموعة متفاوتة من المخرجين، من مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) إلى جون ووترز (ولد عام ١٩٤٦). وفى وقت أحدث فإن أعمال المخرج الإسبانى المشهور عالميًا بيدرو ألمودوفار (ولد عام ١٩٤٩) توضح بجلاء تأثير أفلام سيرك من خلال استخدام الأسلوبية المبهرجة، والألوان المثيرة، والخطوط السردية المتعرجة، والأداء المتكلف. وفى أفلام مثل "نساء على حافة الانهيار العصبى" (١٩٨٨)، و"زهرة أسرارى" (١٩٩٥)، و"كل شىء عن أمى" (١٩٩٩)، يبدو ألمودوفار هو وريث كل من سيرك وفاسبندر من خلال اهتمامه بالبطلات النساء، والموضوعات ذات الشحنة العاطفية العالية وتود هاينز (ولد عام ١٩٦١) من الشخصيات المهمة فى مجال ما يسمى "سينما الشواذ الجديدة"، وهو بدوره متأثر بسيرك وفاسبندر، وحصل على النجاح التجارى والنقدى لفيلمه "بعيدًا عن السماء" (٢٠٠٣) الذى كان نسخته الخاصة من فيلم سيرك "كل ما تسمح به السماء". وبدلاً من مشكلة الطبقة، تلك العقبة التى واجهت العاشقين فى فيلم سيرك الأصلى، فإن هاينز يصنع بدلاً منها قضايا أكثر إشكالية والتهابًا مثل العرق والنزعة الجنسية، وهى موضوعات لم يكن يسمح بها ميثاق الإنتاج (الرقابة) لكى يناقشها سيرك.

تطورات حديثة فى نظرية السينما

كتاب كريستين جليد هيل "حيث يكون القلب" به مقدمة تحليلية فاحصة كتبتها فى عام ١٩٨٧، عندما جمعت مقالات عن الميلودراما، وهذه المقدمة تلخص مجال الجدل حول الموضوع حتى تلك النقطة، ويبدأ فى فتح إمكانية لإعادة النظر فى الميلودراما السينمائية. وفى البداية ناقشت جليد هيل التدخل النسوى فى الجدل، وأشارت إلى المحاولات غير الناجحة بشكل عام لإعادة الاتصال بين نظرية السينما والجذور التاريخية للميلودراما المسرحية. ولاحظت أن مفهوم الدراسات السينمائية عن الميلودراما – والمهتم أساسًا بما هو عائلى وأنثوى – له القليل مما هو مشترك مع النمط المسرحى للميلودراما، والذى يتركز على الحدث، والحادث، والمخاطرة. ودعت إلى انخراط أكثر تقدمية وشمولاً مع ما تكونه الميلودراما وما تفعله فى السينما، وهى دعوة لم تلق استجابة فى البداية، حيث إن نموذج الميلودراما العائلية ظل راسخًا.

وفى أواخر الثمانينيات وخلال التسعينيات، أعاد نظريون مثل ليندا ويليامز، ستيف نيل، ريك آلتمان، بالإضافة إلى جليد هيل ذاتها، النظر إلى الميلودراما لدراسة هذه الافتراضات والأفكار فيما يتعلق بالنمط. وعلى سبيل المثال فإن ستيف نيل درس استخدامات مصطلح الميلودراما فى الصحافة السينمائية خلال فترة هوليود الكلاسيكية، لكى يجد الدليل على أن المصطلح استخدم لوصف. الأفلام نفسها التى يصنعها الدارسون الآن بأنها ميلودراما. وتوحى النتائج التى توصل إليها بأن المصطلح لم يستخدم على الدوام لوصف الأفلام التى تدور فى وسط عائلى وباهتمامات أنثوية كما

يحدث اليوم. وفى الحقيقة أنه عندما كان المصطلح يستخدم فكان ذلك خصيصًا لوصف الأفلام التى تهتم بالأكشن، مثل أفلام العصابات والتشويق. ومن ناحية ثانية لاحظ نيل أن ما يسمى "أفلام المرأة" فى هوليود الكلاسيكية لم تكن – كما قد يبدو – تعد أدنى درجة من الأنماط التى تتوجه إلى الذكور، وإنما كان ينظر إليها غالبًا على أنها دراما جادة وراقية فى المقالات النقدية المعاصرة. لذلك دعا نيل إلى إعادة النظر فى تفسير الدراسات السينمائية للميلودراما كنمط فيلمى، وهى قضية توسع فيها أكثر فى فصل يتناول مشكلات تعريف الميلودراما و"سينما المرأة" كأنماط فيلمية، وذلك فى كتاب "النمط الفيلمى وهوليود" (٢٠٠٠)، وفى هذا الفصل تساءل نيل عن المجادلات الأساسية حول مفهوم النمط، وقال إن دارسى السينما يجب أن يعودوا إلى تعريفات وتصنيفات النمط الفيلمى كما تحدده صناعة السينما. ورغم أن القضايا التى أثارها نيل ذات أهمية بالنسبة لتطور الدراسات السينمائية، فإن نتائجها لا تؤدى على القدر نفسه من فرع دراسى مهم.

وهذه هى النقطة التى أثارها ريك آلتمان، الذى تساءل حول تناول نيل للنمط الفيلمى، وقال إن اعتماد نيل على تصنيفات الصناعة سوف تحد من الطرق التى يمكن بها قراءة الأفلام وفهمها. ويلاحظ آلتمان أن بحث نيل يعتمد على دراسة للصحافة السينمائية التى تصدرها الصناعة، وليس على صناعة السينما ذاتها، ويبدو أن نيل لا يفرق بين الاثنين. وعندما يرفض آلتمان فكرة نيل حول الاعتماد على تصنيفات الصناعة كطريقة لتعريف النمط الفيلمى، فإنه يقول إن الدراسات السينمائية يجب أن تفتح السينما أمام تفسيرات لا تحدها العوامل الصناعية. والميلودراما بالنسبة لآلتمان هى واحدة

من أفضل الأمثلة على تصنيف تم بناؤه من خلال الدراسات السينمائية التى ساعدت النقاد على مناقشة مجموعة متباينة من الأفلام. كما يقول آلتمان إنه بينما قام أصحاب النظريات السينمائية بصياغة مفهوم الميلودراما العائلية، فإن هذه الفكرة ليست نقيضًا للمفهوم الأكثر تقليدية للميلودراما ويعتمد على الدراما الراقية والأكشن، والذى لاحظ نيل أنه يعتمد على تصنيف الصناعة. وحجج آلتمان حول الميلودراما ومسائل النمط الفيلمى تفتح بشكل أرحب مفهومًا أكثر شمولاً وتعقيدًا لكل من المصطلحين النظريين، واللذين يقران بأن المجموعات المختلفة (صناعة السينما، نقاد السينما، الدارسين، الجمهور) لها مفاهيم مختلفة عن النمط الفيلمى، أن الأنماط السينمائية المحددة يمكن فهمها فقط من خلال التعرف عليها جميعًا. وتبنى باربرا كلينجر على هذه الفكرة فى تحليل لميلودرامات سيرك "الكلاسيكية" (١٩٩٣)، وتقول إنه ليس هناك معنى واحد محدد لأى فيلم أو مجموعة من الافلام، وأن الحقيقة هى أن كل الأفلام تعمل فى "شبكة من المعنى" التى تعتمد على المعالجات والنظرات داخل صناعة السينما وبين الدارسين، ونقاد السينما، والجمهور على السواء.

والتطورات المعاصرة الأكثر أهمية فى الجدل حول الميلودراما هى التى أعطتها ليندا ويليامز وكريستين جليدهيل، وقد صنعتا إسهامًا لفهم هذا الشكل، خاصة فى علاقته بالنسوية. وأعمال كل منهما متأثرة بدراسة بيتر بروكس المهمة عن الميلودراما المسرحية والأدبية "المخيلة الإبداعية الميلودرامية"، والتى تقول إن الميلودراما إستراتيجية بلاغية تفصح عن صراع بين قوى أخلاقية فى العالم الحديث. والميلودراما عند جليدهيل

وويليامز – كما هى عند بروكس – تهتم فى الأساس بالأخلاقيات، وتستخدم لغة عاطفية وبصرية وأسلوبية مبالغًا فيها، لكى تعطى وتفصح عن أزمات أخلاقية. وكل من جليدهيل (فى "إعادة ابتكار الدراسات السينمائية"، ٢٠٠٠)، وويليامز، تقول إن من الضرورى النظر إلى ما هو أبعد من الحدود بين الأنماط، من أجل مناقشة الميلودراما، وتوحى بأن الأكثر فائدة هو التفكير فى الميلودراما لكونها "أخلاقيات" أو "شفرة تعبير". لذلك فإن الميلودراما أكثر من أن تكون نمطًا فيلميًا، وليست قاصرة على تصنيفات تقليدية تتعلق بـ "سينما المرأة" أو الميلودراما العائلية، لكنها طريقة سردية وأسلوبية تظهر فى طيف واسع من النصوص السينمائية. وويليامز فى كتابه (١٩٩٨) يذهب إلى مدى أبعد بالقول إن الميلودراما ليست مجرد إحدى أدوات بلاغية عديدة، لكنها فى الحقيقة طريقة سائدة فى السينما الأمريكية.

ويقول ويليامز بأن الميلودراما سمة محورية فى السينما الأمريكية والثقافة بشكل عام، وأنه يمكن تعقب جذورها فى الأدب العاطفى والرومانسى للقرن التاسع عشر، من خلال السينما المبكرة فى أعمال سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، ودى دابليو جريفيث، وهوليود الكلاسيكية، حتى الأعمال المعاصرة لمخرجين مثل فرنسيس كوبولا وستيفن سبيلبيرج. وعلى سبيل المثال فإن ويليامز يحلل أفلام فيتنام مثل "صائد الغزلان" (١٩٧٨)، و"بلاتون" (١٩٨٦)، بوصفها تجسيدات معاصرة للطريقة الميلودرامية. وهذا المفهوم الشامل للميلودراما يفتح مجالاً أوسع بكثير من النصوص، للتحليل بوصفها أمثلة للميلودراما، بما يساعد على مناقشة أفلام أكشن مثل "داى هارد" (١٩٨٨) و"المصارع" (٢٠٠٠)، بأبطالها من الرجال واهتماماتها الذكورية

الظاهرة، لتناقش داخل هذا السياق. وهذه النظرة الأوسع للميلودراما تجعل من الممكن أيضًا أن ننظر إلى خارج التيار الهوليودى السائد لكى نجد الميلودراما مثلاً فى السينما الهندية الجماهيرية، والسينما الصينية، والسينما التى تستهدف جماعات مهمشة فى المجتمع مثل الشواذ، بما يشهد على أهمية وتأثير هذا الشكل الفنى على نحو مستمر، بوصفه شكلاً مميزًا للتعبير السينمائى.

انظر أيضاً:

"النزعة النسوية"، "الدراسات السينمائية"، "الأيديولوجيا"، "التحليل النفسي"، "أفلام المرأة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Altman, Rick. "Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process." In *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, edited by Nick Browne, 1–[illegible]. Berkeley: University of California Press, 1998.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven, CT: Yale University Press, 1976.

Byars, Jackie, ed. *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. London: Routledge and Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

Cook, Pam. "Melodrama and the Woman's Picture." In *Imitation of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, 248–262. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1991.

Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.

Gledhill, Christine, and Linda Williams, eds. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000.

Mulvey, Laura. "Notes on Sirk and Melodrama." *Movie* 25 (1977): 53–56.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000.

———. "Melodrama and Tears." *Screen* 27, no. 6 (November–December 1986): 6–22.

Nowell-Smith, Geoffrey. "Minnelli and Melodrama." *Screen* 18 (Summer 1977): 113–118.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1981.

Williams, Linda. "Melodrama Revisited" in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, edited by Nick Browne, 42–88. Berkeley: University of California Press, 1998.

John Mercer

دوجلاس سيرك

ولد باسم ديتليف سيرك، فى هامبورج، ألمانيا،

فى ٢٦ أبريل ١٨٩٧، توفى فى ١٤ يناير ١٩٨٧

ليس هناك مخرج آخر ارتبط على نحو أكثر قوة بمفهوم الميلودراما فى السينما أكثر من دوجلاس سيرك. وأشهر وأنجح أفلامه فى شباك التذاكر – والتى أنتجها روس هانتر لشركة يونيفرسال خلال منتصف الخمسينيات – أصبحت بالنسبة للنقاد والدارسين هى الأمثلة الأساسية لما أطلق عليه توماس إيلساسير الميلودراما العائلية.

ولد ديتليف سيرك فى عائلة من الطبقة الوسطى فى هامبورج عند نهاية القرن التاسع عشر، وبدأ حياته الفنية فى المسرح الألمانى خلال أعوام جمهورية فايمار، وأخرج مسرحيات لبرتولت بريشت، وجورج كايزر، وكيرت فايل، وآخرين. ودخل عالم السينما عندما عمل كمخرج فى أستوديوهات "أوفا" التى تديرها الدولة، وأخرج أعمالاً مهمة مثل "إلى شواطئ جميلة" (١٩٣٧) و"لاهابانيرا" (١٩٣٧). وبينما هرب الكثير من معاصريه من ألمانيا تحت النظام، لم يرحل سيرك إلا فى نهاية الثلاثينيات، ووصل إلى هوليود فى بداية الأربعينيات، وغيَّر اسمه إلى دوجلاس سيرك، وعمل فى البداية لدى شركة كولومبيا قبل أن يصبح مخرجًا متعاقدًا مع شركة يونيفرسال فى عام ١٩٤٦، وهناك صنع مشروعات متنوعة تتراوح بين

الأفلام الحربية وأفلام الإثارة، وأفلام الويسترن والكوميديا والأفلام الموسيقية، لكن أفلامه التى صنعها مع المنتج هانتر فى الخمسينيات التى أسست شهرته كمخرج بالغ الأهمية للميلودراما الهوليودية، مثل "هاجس عظيم" (١٩٥٤)، "كل ما تسمح به السماء" (١٩٥٥)، "مكتوب على الريح" (١٩٥٦)، "تقليد الحياة" (١٩٥٩)، والتى تقدم تصميم إنتاج مبهرجًا، وسدرًا ملتويًا يتعلق بقصص حب فاشلة ومصادفات غير محتملة، ونهايات حبكة تذرف الدموع، وكانت هى التى صنعت نجومية روك هدسون، وروبرت ستاك، ودوروثى سالونى، وعززت الحياة الفنية لكل من جين وايمان ولانا تيرنر.

وبينما نالت أفلامه نجاحا بين الجماهير، فإنها كانت تواجه بالإدانة من جانب نقاد السينما المعاصرين، بوصفها نموذجًا للإثارة والنزعة العاطفية المفرطة فى السينما الجماهيرية. ومع ذلك، وفى فرنسا، كان نقاد المجلة المهمة "كراسات السينما" – خاصة فرانسوا تروفو وجان لوك جودار – يمتدحون الأسلوب البصرى المميز عند سيرك. وفى بداية السبعينيات ظهر جيل جديد من الدارسين السينمائيين، خاصة توماس إيلساسير، وبول ويلمان، وجيفرى نويل سميث، وفريد كامبر، "أعادوا اكتشاف" أفلام سيرك، وامتدحوها بوصفها نماذج ممتازة لنقد حاد وثورى للمجتمع الأمريكى بعد الحرب، من خلال ميزانسين أسلوبى يعتمد على المفارقة وأدوات التغريب البريشتية. وتركت أعمال سيرك أثرا على العديد من السينمائيين اللاحقين مثل راينر فيرنر فاسبندر، ومارتين سكورسيزى، وجون ووترز، وبيدرو ألمودوفار، وجوناثان ديمى، وتود هاينز.

مشاهدات مقترحة:

"إلى شواطئ جديدة" (١٩٣٧)، "لاهابانيرا" (١٩٣٧)، "مجنون هتلـــر" (١٩٤٣)، "هاجس عظيم" (١٩٥٤)، "كل ما تسمح بـــه الـــسماء" (١٩٥٥)، "هناك غدٌ دائمًا" (١٩٥٦)، "مكتوب على الريح" (١٩٥٦)، "ملائكة ملوثـــون" (١٩٥٨)، "وقت للحب ووقت للموت" (١٩٥٨)، "تقليد الحياة" (١٩٥٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Halliday, Jon. *Sirk on Sirk: Interviews with Jon Halliday*. London: Faber & Faber, 1971.

———. et. al. *Douglas Sirk*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1972.

Klinger, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

John Mercer

ڤينسينت مينيللى

ولد باسم ليستر أنطونى مينيللى فى شيكاغو، إيلينويس،

فى ٢٨ فبراير ١٩٠٣، توفى فى ٢٥ يوليو ١٩٨٦

بدأ مينيللى حياته الفنية فى الثلاثينيات كمصمم ملابس وديكـور فـى المسرح فى شيكاغو وعلى برودواى. والحب الغـامر للفرجـة المـسرحية المبهرة – الواضح فى كل أعمال مينيللى – قاده إلى العمل كمصمم ديكـور من أجل أفلام باسبى بيركلى وآخرين، قبل أن يحصل على فرصته الأولـى لإخراج الفيلم الموسيقى "مقصورة فى السماء" (١٩٤٣). وربما كان مينيللى معروفًا لدى الجمهور العريض كمخرج لبعض من أنجـح أفـلام هوليـود الموسيقية فى الأربعينيات والخمسينيات، مثل "أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، "حماقات زيجفيلد" (١٩٤٦)، "القرصان" (١٩٤٨)، "عربة الفرقة" (١٩٥٣)، "قسمة ونصيب" (١٩٥٥)، "جيجى" (١٩٥٨)، "قابلنى فـى سـانت لـويس" (١٩٤٤)، وهذا الفيلم الأخير هو الأشهر بين أعمال إبداعية عديدة تعاون فيها مع زوجته الممثلة جودى جارلاند.

وبالإضافة إلى شهرته الجماهيرية الكبيرة، ونجاحه التجارى بوصـفه المخرج الأهم للأفلام الموسيقية فى شركة "إم جى إم"، فإن مينيللـى صـنع أيضًا سلسلة من الأفلام الدرامية التى يراها الكثير من النقاد كمثـال علـى الميلودراما الهوليودية، مثل الفيلم المثير "السيئ والجميلة" (١٩٥٢). وفيلمـه

"أسبوعان فى مدينة أخرى" (١٩٦٢) تصوير من أعلـــى لـــصناعة الـــسينما الهوليودية، بينما يدور "بيت العنكبوت (١٩٥٥) فى مصحة عقلية، وهو من بطولة ريتشارد ويدمارك، وجلوريا جراهام، ولورين باكول، فى مثلث حـــب معقد، والأفلام الأخرى تتضمن الميلودرامـــا العائليـــة "منـــزل مـــن التـــل" (١٩٦٠)، "البعض جاء جريًا" (١٩٥٨) مع فرانك سيناترا فـــى دور كاتـــب زالت عنه الأوهام، ويعود إلى بلدته بعد الحرب، ثم الفـــيلم الـــشهير "شـــاى وحنان" (١٩٥٦) الذى يحكى بتصوير عصبى قاتم عـــن تـــشوش الجنـــسية المثلية فى مدرسة للصبيان.

وأفلام مينيللى – خاصة ميلودراماياته – كانت مركز اهتمام النظريين السينمائيين لأسباب عديدة. فبالنسبة للبعض تمثـــل بلاغـــة أفـــلام مينيللـــى الموسيقية الإستراتيجيات الأسلوبية والسردية لهذا النمط الفيلمى، بينما يـــرى البعض الآخر أن الأدوات السينمائية لأفلام مينيللى الموسيقية وميلودراماياته على السواء توضح الصراعات والتوترات الأيديولوجية المكبوتـــة، والتـــى تنفجر فى لحظات من الدراما العالية من خلال الموسيقى والميزانسين. ومن هذا المنظور فإنه يمكن قراءة الأفلام من خلال اللجوء إلى مفهـــوم التحليـــل النفسى لهستيريا التحول، والذى يفسر السمة الأسلوبية المبالغة فـــى أعمـــال مينيللى. ولكن بعضًا ثالثًا يرى أن مينيللى يمثل مثالاً جيدًا للفرق بين المؤلف الذى تمتلك أعماله اتساقًا فى الرؤية الفنية، كما يتحكم فيها هذا الاتفاق، وبين الفنان الأسلوبى أو الحرفى الماهر، الذى يقول أندرو ســـاريس إن مينيللـــى ينضوى تحته.

مشاهدات مقترحة:

"مقصورة فى السماء" (١٩٤٣)، "قابلنى فى سانت لــويس" (١٩٤٤)، "الساعة" (١٩٤٥)، "القرصان" (١٩٤٨)، "مــدام بوفــارى" (١٩٤٩)، "أبــو العروسة" (١٩٥٠)، "أمريكى فى بــاريس" (١٩٥١)، "الــسيئ والجميلــة" (١٩٥٢)، "عربة الفرقة" (١٩٥٣)، "بريجادون" (١٩٥٤)، بيت العنكبــوت" (١٩٥٥)، "شهوة الحياة" (١٩٥٦)، "شاى وحنان" (١٩٥٧)، "الــبعض جــاء جريًا" (١٩٥٨)، "بيت من التل" (١٩٦٠)، "أربعة فرســان لنهايــة العــالم" (١٩٦٢)، "أسبوعان فى مدينة أخرى" (١٩٦٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fordin, Hugh. *The World of Entertainment!: Hollywood's Greatest Musicals*. New York: Doubleday, 1975.

Harvey, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. New York: Museum of Modern Art; Harper and Row, 1989.

Kaufman, Gerald. *Meet Me in St. Louis*. London: British Film Institute, 1994.

Minnelli, Vincente with Hector Arce. *I Remember It Well*. Garden City, NY: Doubleday, 1974.

Naremore, James. *The Films of Vincente Minnelli*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1993.

John Mercer

تسويق البضائع المرتبطة بالأفلام

Merchandising

بينما كان هناك تسويق لبضائع مرتبطة بأفلام هوليود منذ الثلاثينيات على الأقل، فإن الإنتاج المتعمد لسلع إضافية مرتبطة بالأفلام أصبح أكثر شيوعًا منذ السبعينيات، وتزايد بشكل هائل خلال العقود القليلة الأخيرة من القرن العشرين. وبالنسبة لبعض الأفلام فإن تسويق بضائع مرتبطة يقدم مصدرًا مربحًا لأرباح إضافية لشركات سينمائية، حتى أنها أحيانًا تساهم فى تمويل الأفلام.

الخلفية التاريخية والتعريفات

حتى الستينيات والسبعينيات، كان هناك القليل نسبيًا من تسويق بضائع مرتبطة بأفلام فى هوليود، فيما عدا ما تقوم به شركة والت ديزنى. وبدأ تسويق هذه السلع لإخوان ديزنى مع النجاح الهائل لفيلم ميكى ماوس "القارب البخارى ويللى" (١٩٢٨)، ففى عام ١٩٢٩ تلقت الشركة ٣٠٠ دولار لوضع ميكى ماوس على ألواح الكتابة. وكان الدخل الإضافى مساعدًا لتمويل نفقات الإنتاج الباهظة فى أستوديوهات ديزنى، وهكذا ظهرت خلال الثلاثينيات مجموعة متنوعة من منتجات ديزنى فى الأسواق فى كل أنحاء العالم، لكل شىء من الصابون حتى الآيس كريم وحتى قلائد الماس من ماركة "كارتييه".

ويقال دائمًا إن ميكى ماوس هو الشخصية المرخصة جماهيريًا أكثر من غيرها فى العالم، ولا يزال يظهر على آلاف من الإصدارات والسلع التجارية.

واستمرت ديزنى فى تطوير تسويق السلع المرتبطة بالأفلام والشخصيات السينمائية عبر السنين. لكن شركة ديزنى كانت الاستثناء وليست القاعدة. ورغم أن صناعة السينما كانت بطيئة نسبيًا فى اللحاق بهذه الممارسة، فإنها تسارعت على نحو كبير خلال التسعينيات وبداية القرن الواحد والعشرين. ويمكن تعقب المرحلة الحالية من ترخيص بضائع مرتبطة بأفلام إلى نجاح تسويق سلع ارتبطت بفيلم "الحرب النجوم" (١٩٧٧)، وكذلك "إى تى" (١٩٨٢)، لكنها استمرت مع الأفلام فائقة النجاح، والتى تقوم على الأكشن والشخصيات خلال التسعينيات، مثل "باتمان" (١٩٨٩) و"سبايدرمان" (٢٠٠٢)، بالإضافة إلى سلاسل الأفلام فى بداية القرن الواحد والعشرين مثل "سيد الخواتم" (٢٠٠١-٢٠٠٣) و"قصة لعبة" (١٩٩٥)، حيث الأفلام عن دمى أو شخصيات مناسبة للدمى بشكل خاص.

وعادة ما يكون التشوش قائمًا فى هذا المجال بين تسويق السلع المرتبطة بالأفلام والسلع ذاتها. ويمكن تعريف تسويق السلع المرتبطة بالأفلام بأنها سلع تعتمد على موتيفات أفلام، وشخصيات وصور مصممة ومنتجة ويتم تسويقها للبيع مباشرة، دون أن تكون مرتبطة من جانب آخر بسلع أو خدمات أخرى. فقد تكون السلع المرتبطة بالأفلام ***tie-ins*** تقدم مثلما يفعل قسم الدعاية فى شركة ديزنى من خلال مطاعم ماكدونالد، حتى لو كانت هذه السلع تعتمد على موتيفات وشخصيات الأفلام. والترخيص هو

العملية القانونية لبيع أو شراء حقوق إنتاج سلع باستخدام ملكية فكرية محددة، أما تسويق السلع المرتبطة بالأفلام فهى العملية الآلية لصنع أو بيع منتج يعتمد على ملكية فكرية.

وهناك طيف واسع جدًا من تسويق البضائع المرتبطة بأفلام، بما فى ذلك بضائع حول فيلم محدد أو شخصية أو تيمة محددة، أو شخصيات وتيمات سينمائية تتطور بشكل مستمر. وبينما كان هناك اهتمام قوى بدمى وألعاب الأطفال، وبضائع أخرى لهم (مثل صناديق وجبة الغداء، الأدوات المدرسية، وما إلى ذلك، وبألعاب الفيديو، فإن هناك بضائع أخرى مرتبطة بأفلام مثل الأثاث المنزلى (ساعات الحائط، المناشف، أكياس الوسائد، الأكواب، التليفونات، والملابس، والمجوهرات، والأدوات المكتبية، والمواد المطبوعة (روايات مأخوذة عن الأفلام، وملصقات)، وأطعمة (خاصة الحبوب والحلويات)، وأدوات التزيين (مثل زينة الكريسماس). وهناك سلع أخرى، غير عادية، وتنتج بمعدل أقل، تصاحب أحيانًا (أو تعقب) عرض الأفلام، مثل "الأشياء الفنية" كالمطبوعات"، والنحت، وشخصيات مصنوعة بالسيراميك، ومجموعات فن التحريك. وعلى سبيل المثال فإنه يمكن للمرء فى عام ٢٠٠٥ أن يشترى تماثيل لأغلب شخصيات "سيد الخواتم"، بما فى ذلك تمثال من البرونز لشخصية جوندولف بنحو ٦٥٠٠ دولار. والسلع الأخرى قد تعتمد على شهرة نجوم من هوليود (مثل سلع عديدة عليها صور لمارلين مونرو، وجيمس دين)، أو على أنماط أفلام أو تيمات خاصة بشركة سينمائية ما. كما أن العديد من الشركات الكبرى تقدم جولة داخل الأستوديو، مع المرور على محل هدايا يقدم طيفًا واسعًا من البضائع التى تحمل الشعار الشهير للشركة.

وتمكن رؤية تسويق السلع المرتبطة بالأفلام بوصفه جزءًا من تزايد النزعة التجارية فى هوليود، وتزايد الأفلام الروائية الطويلة بفن التحريك، وعرض وإعادة صنع الأفلام (أو السلاسل) ذات الشخصيات والتيمات المعروفة والتى يمكن لها أن تتطور. لكن هذا النوع ليس بدوره إلا جزءًا من تسويق أكبر وأعم، ونزعة ممتدة فى منح الترخيص لمثل هذه السلع. وعلى سبيل المثال فإن برامج تليفزيونية وشخصيات بأكملها – خاصة الموجهة للأطفال – هى شكل واضح وسائد من التسويق، بينما كان للفرق الرياضية، واللاعبين، ونجوم موسيقى الروك، والفرق الموسيقية، تاريخ طويل مع نشاطات الترخيص والتسويق.

وتمثل المنتجات المرخصة ٦٦,٥ مليار دولار من مبيعات سوق التجزئة فى أمريكا الشمالية فى عام ١٩٩٠، وزاد هذا الرقم إلى حوالى ١١٠ مليار دولار فى عام ٢٠٠٣، طبقًا لما يصدره "اتحاد مسوّقى صناعة التراخيص العالمى" (*LIMA*). وإذا كانت الإحصاءات الدقيقة لعائدات تسويق البضائع المرتبطة بالأفلام شبه مستحيلة، فإن "خطاب التراخيص" الصادر عن هذا الاتحاد يقدر هذه العائدات من سوق صناعة الترفيه بحوالى ١٦ مليار دولار كل عام، وهناك تقدير آخر بمبلغ ٢,٥ مليار دولار من سلع الترفيه فى عام ٢٠٠١ (جولد سميث، ٢٠٠٢، ص ٧).

ومن الصعب بشكل خاص قياس العائدات الدقيقة من ترخيص البضائع المرتبطة بالأفلام، بسبب الميل الحالى لعلاقة طويلة الأجل بين مانحى الترخيص والمرخص لهم. ورغم أن عملية الترخيص تلك تأثرت بظهور تسويق بضائع مرتبطة بأنواع أخرى من الملكية الفردية، فليس هناك شك

كبيـــر – طبقًا للعديد من الخبراء – فى أن ترخيص بضائع مرتبطة بالأفلام لا يزال هو السائد فى هذه السوق. وترخيص بضائع مرتبطة بصناعة الترفيه هو أيضًا النوع الأكثر تركيزًا من سوق التسويق، حيث توجد مجموعة قليلة من اللاعبين الكبار (شركات السينما والبث الكبرى، مثل ديزنى، وفــوكس، وفياكوم) يسيطرون على نشاط الترخيص.

عملية تسويق البضائع المرتبطة بالأفلام

نادرًا ما يقوم منتجو وموزعو الـسينما أنفـسهم بتـصنيع المنتجـات المرتبطة بالأفلام، لكنهم يمنحون ترخيص بيع هذه المنتجات إلـى شـركات أخرى (يطلق عليها حاملة الترخيص). وفى أغلب الحالات فإنه ليست هناك مخاطرة للمنتج أو الموزع (أو مانح الترخيص)، لأن حامل الترخيص يتحمل كل نفقات التصنيع والتوزيع. وفى العادة فإن المنتج/ الموزع يتلقـى دفعـة مقدمًا على كل سلعة، بالإضافة إلى مبلغ عن المبيعات، عادة ما يكون بـين خمسة وعشرين فى المائة من إجمالى المبيعات إلى تجار التجزئة (أى بسعر الجملة). وإذا لم ينجح الفيلم ولم يتم بيع هذه السلعة، فإن مـن يقـوم علـى تصنيعها يتحمل الخسارة (كونز، ١٩٩٢).

وأصحاب الملكية الفكرية التى يمكن منح تراخيص بها هم فى أغلـب الأحوال الشركات السينمائية الكبرى، حيث يتم فى العادة تأسيس أقسام خاصة لمنح التراخيص لكى تتعامل مع عناصر الملكية الفكرية للـشركة، وأحيانًـا عناصر الملكية الفكرية لآخرين أيضًا، وعلى سبيل المثال فإن هناك "شـركة

تراخيص أمريكا" (*LCA*) فى وارنر، و"قسم المنتجات الاستهلاكية" فى ديزنى. لكن حتى المنتجين السينمائيين الناجحين الأصغر قد يدخلون أحيانًا فى عمليات الترخيص، مثل "تراخيص لوكاس فيلم". وتتراوح عائدات هذا النوع من التسويق بشكل كبير طبقًا للأفلام المعروضة فى كل عام. لكن لهذه الشركات اهتمامًا جادًا بتسويق منتجات مرتبطة بالأفلام، وسلع استهلاكية، كما يبدو فى رقم ٢,٥ مليار دولار عائدات حققها قسم المنتجات الاستهلاكية فى ديزنى فى عام ٢٠٠٤، و ٣٧٠٠ ترخيص منحها القسم المماثل فى شركة إخوان وارنر.

إن الشركات السينمائية الكبرى لا تدرك فقط أن بيع المنتجات المرتبطة بالأفلام يحقق عائدات ضخمة، لكن البيع المقدم لحقوق مثل هذه المنتجات قد يساهم أحيانًا فى ميزانية إنتاج الفيلم، كما فى حالة "سيد الخواتم"، حيث كان عشرة فى المائة من ميزانية الثلاثية قد جاءت من بيع الحقوق لشركات ألعاب فيديو، ودمى، وسلع أخرى مرتبطة. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المنتجات يمكن أن تكون مفيدة فى الترويج للأفلام، لذلك فإن تسويق سلع مرتبطة بالفيلم يمكن أن يكون جزءًا من حملات دعائية ضخمة، تبدأ عادة قبل شهور من عرض الفيلم. وعادة ما يتم بيع ٤٠ فى المائة من البضائع المرتبطة بالفيلم قبل بداية عرضه.

ورغم أن تسويق منتجات بضائع مرتبطة بالأفلام هو أمر شائع، فهذه المنتجات تعد أحيانًا تنطوى على مخاطرة لمن يقومون بالتسويق، لأنهم قد لا ينجحون فى النهاية، وتكون فرصة وجودهم فى السوق قصيرة الأجل. وقد يتحمل حاملو الترخيص مزيدًا من المخاطر منذ البداية بتوظيف أموالهم فى

فيلم لم يكتمل بعد (أو ربما حتى لم يبدأ بعد). ومن ناحية أخرى، فقد تضطر الشركة المنتجة إلى تغيير موعد العرض، خاصة عند الرغبة فى التزامن مع موسم الكريسماس المربح، أو لتفادى أفلام منافسة أخرى.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الشركات المنتجة وحاملى الترخيص أصبحوا حذرين بعد بعض الخسائر الكبرى فى الماضى. وعلى سبيل المثال، فإن كثيرين يتفقون على أن العديد الكبير من السلع المرتبطة بفيلم "حرب النجوم: الجزء ١- خطر الشبح" (١٩٩٩) لم تربح فى النهاية. ومن مشكلات هذا الأمر أن تسويق مثل هذه السلع يكون أمامها وقت قصير لكى تنجح على أرفف تجار التجزئة قبل أن يحل محلها سلع مرتبطة بفيلم كبير آخر، وكما يشرح أندريا هاين، رئيس قسم المنتجات الاستهلاكية بشركة فياكوم: "الحصول على ترخيص يدور حول الرغبة فى الحصول على قطعة من شىء ما، وعليك أن تجد الزمان والمكان لذلك" (جولد سميث، ٢٠٠٠). ومن الواضح أن نجاح مثل هذا التسويق مرتبط مباشرة بنجاح الفيلم، ويقول أحد ممثلى *LIMA* : "التسويق ليس على الإطلاق هو القوة الدافعة المهمة وراء الفيلم. إذا لم يكن الفيلم جيدًا، فلن يكون هناك أحد يشترى السلعة" (موناهان).

كما يمكن ملاحظة أن العديد من الأفلام - إن لم يكن أغلب الأفلام - لا تؤدى بالضرورة إلى تسويق سلع مرتبطة بها، لذلك فإن لها قدرة محدودة فى هذا المجال. وإذا كان "حرب النجوم" و"هارى بوتر" يدران عائدات إضافية من سيل لا ينقطع من تسويق بضائع مرتبطة بهما، فإن أفلامًا مثل "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) و"الحياة حلوة" (١٩٩٧) لها قدرة تسويق بضائع مرتبطة أقل. وأفلام موسيقية مثل حمى ليلة السبت" (١٩٧٧)،

و"شحم" (١٩٧٨)، و"رقص قذر" (١٩٨٧)، تستطيع أن تحصل على عائدات مهمة من تسجيلات شريط الصوت. وعلاوة على ذلك فإن أغنية ناجحة يمكن أن تروج للفيلم. وفى الحقيقة أن الفيديوهات الموسيقية قد أصبحت أدوات تسويق مهمة. والمثال الجيد على ذلك هو بالطبع سلاسل الأفلام مثل "حرب النجوم" و"هارى بوتر"، وأفلام مشابهة أخرى تستمر فى إلهام سلع إضافية، وبالتالى أرباح إضافية.

وهكذا فإن هذا الترخيص للعديد من الأفلام يمثل مصدرًا ممكنًا للدخل للشركات السينمائية ومن يقومون بتسويق البضائع، وحصيلة بيع هذه البضائع تمثل أرباحًا مهمة مع تزايد هذه التراخيص. وإذا كان "باتمان" قد حصد فى عام ١٩٨٩ إيرادات ٢٥٠ مليون دولار من شباك التذاكر، و٥٠ مليونًا من رسوم الترخيص، فإن الأفلام التالية حصدت مزيدًا من الإيرادات لمزيد من المنتجات. وفى وقت أحدث، يقال إن ثلاثية "سيد الخواتم" حصدت ١,٢ مليار دولار من إيرادات البضائع المرتبطة.

دراسة حالة: "سبايدرمان"

يمثل "سبايدرمان" الأول - الذى عرض فى ربيع عام ٢٠٠٠ - حالة مثيرة للاهتمام فى هذا السياق. لقد كانت شخصية سبايدرمان موجودة طوال ما يقرب من أربعين عامًا، إذ بدأت فى سلسلة كتب "مارفيل كوميكس" المصورة فى بداية الستينيات. وقبل العرض الأول للفيلم فى عام ٢٠٠٢، كانت الشخصية قد ظهرت فى سلاسل الكتب المصورة، وفى عدد من أفلام

الكرتون، كما ظهرت لفترة قصيرة في استعراض تليفزيوني بالتمثيل الحقيقي. وكانت القصص البارعة المصورة تباع فيما يزيد على ٧٥ بلدًا وباثنتين وعشرين لغة مختلفة. ورغم ذلك فقد استغرق الأمر أكثر من خمسة عشر عامًا لكي يتم صنع فيلم عن الشخصية. وبعد تاريخ معقد بالأحداث والاتفاقات، ذكرت مجلة "فارايتي" أن "كولومبيا/ سوني" قد حصلت على حقوق إنتاج فيلم (وأفلام لاحقة)، وحقوق إنتاج مسلسل تليفزيوني بالتمثيل الحي، مقابل دفعة نقدية مقدمًا بمبلغ ١٠-١٥ مليون دولار.

ومع مثل هذا التاريخ الطويل، لم يكن غريبًا أن يكون الجمهور في شوق لرؤية الفيلم. خططت شركة أفلام سوني لدعاية ممتدة، وبيع سلع عديدة مرتبطة بالفيلم للفيلم فائق النجاح الذي بلغت ميزانيته ١٣٩ مليون دولار. وكما قالت "بيزينيس ويك" فإن "سبايدرمان" كان "الكأس المقدسة" بالنسبة لشركة سوني: الفيلم الذي سوف يخلق فرصًا لا تنتهي للبيع مع سلع أخرى مثل المأكولات السريعة، وألعاب الفيديو، بالإضافة إلى صنع حلقات أخرى. بدأ العرض الأول للفيلم في مايو ٢٠٠٢، وحقق حوالي ١١٥ مليون دولار في نهاية الأسبوع الافتتاحي، وما يزيد على ٤٠٠ مليون دولار مع نهاية نوفمبر ٢٠٠٢، ليصبح أعلى الأفلام المقتبسة عن قصص مصورة إيرادًا، بالإضافة إلى كونه الأول في إيرادات أفلام الصيف. وتلك الأرقام ذات دلالة بالغة الأهمية في ضوء تقديرات أن حوالي ٨٠ في المائة من عائدات الفيلم تأتي الآن من بيع وتأجير الفيديو والدي في دي، بالإضافة إلى فرص تسويق السلع المرتبطة.

ليس هذا غريبًا باعتبار التاريخ الطويل والملتوي الذي أتى بسبايدرمان إلى الشاشة الكبيرة، بالإضافة إلى أن صفقات الترخيص كانت معقدة أيضًا،

حيث تقاسمت مارفيل وسونى العائدات على هذه البضائع المرتبطة، فى صفقة (٥٠/٥٠) أدارتها شركة "تسويق بضائع سبايدرمان" التى أنشئت فى بداية عام ٢٠٠٢ لإدارة ما يتعلق بالشخصية. وفى صفقة منفصلة، ضمنت مارفيل – دار نشر كتب سبايدرمان المصورة – حقوق كل الكتب المصورة عن هذا البطل.

وهكذا بدأ تسويق السلع المرتبطة بالفيلم. ومنحت حقوق صنع كل ما يمكن تخيله من سلع إلى مئات من الشركات حاملة الترخيص: كل شيء بدءًا من شخصيات الفيلم، والألعاب، والدمى، إلى لوحات التزلج، والدراجات، ومعدات حفلات أعياد الميلاد. وأصبحت أزياء سبايدرمان من بين الأزياء المفضلة فى عيد الهالوين، وزينت صور "سبايدر" كل شيء من الألبسة الداخلية حتى ملاءات الأسرة والكوفيات. وبيعت حقوق لعبة الفيديو إلى شركة "أكتيفيجان"، والتى صنعت ألعابًا ليس فقط لجهاز "سونى بلاى ستيشن ٢"، وإنما أيضًا لنظام ميكروسوفت المنافس، وللحواسب المنزلية. لقد استفاد سونى، ومارفيل، وحاملو التراخيص المتعددون، استفادة عظيمة من أرباح الصفقة السمينة، والتى لا تزال تجلب عائدات (بالإضافة إلى إقامة دعاوى قضائية بسبب تبديد هذه العائدات). وعلى سبيل المثال فإن المتحدث باسم الشركة قال إن الدمى من فيلم "سبايدرمان" حصدت ما يزيد على ١٠٠ مليون دولار كعائدات إجمالية لشركة مارفيل فى عام ٢٠٠٢. وعندما ظهر فيلم "سبايدرمان ٢" فى عام ٢٠٠٤، حصدت عائدات شباك تذاكر وتسويق بضائع مرتبطة هائلة، بالإضافة إلى إعادة الحيوية إلى سوق بضائع سبايدرمان السابقة بشكل عام. وبدأ تصوير "سبايدرمان ٣" فى عام ٢٠٠٥، ومن المخطط له عرضه فى عام ٢٠٠٧.

انظر أيضاً:

"الدعاية والترويج"، "ألعاب الفيديو"، "شركة والت ديزني".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cones, John W. *The Feature Film Distribution Deal: A Critical Analysis of the Single Most Important Film Industry Agreement.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997.

———. *Film Finance and Distribution: A Dictionary of Terms.* Los Angeles: Silman-James Press, 1992.

Goldsmith, Jill. "Licensing Show Has Little to Buzz about From H'Wood." *Variety* (12 June 2000). http://www.variety.com/article/VR1117782473?categoryid=18&cs=1&query=%22licensing+show%22&display=%26quot%3Blicensing+show%26quot%3B (accessed 7 April 2006).

———. "With Billions in Play, Studios Keep Toying with Pic Wares." *Variety* 387, no. 4 (10–16 June 2002): 7.

Litwak, M. *Reel Power: The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood.* New York: Morrow, 1986.

Monahan, Mark. "A Magic Formula to Print Cash." *Daily Telegraph* (29 September 2001). http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2001/09/29/bfpott29.xml (accessed 7 April 2006).

Wasko, Janet. *How Hollywood Works.* London and Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.

Janet Wasko

جورج لوكاس

ولد باسم جورج والتون لوكاس جونيور،

فى موديستو، كاليفورنيا، ١٤ مايو ١٩٤٤

كان جورج لوكاس فى فترة مبكرة من حياته مهتمًا بسباق السيارات، ومع ذلك فإن حادثة خطيرة غيرت من خططه. درس السينما فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية، حيث صنع عدة أفلام طلبة، بما فى ذلك فيلمه الذى فاز بجوائز "*THX-1138 : 4EB*" (١٩٦٧). وفى عام ١٩٦٩ أسس لوكاس مع فرانسيس كوبولا شركة "زيوتروب الأمريكية"، والتى أنتجت نسخة طويلة من فيلم "*THX-1138*" (١٩٧١).

ومضى لوكاس فى تأسيس شركته الخاصة به "لوكاس فيلم ليمتد"، وفى عام ١٩٧٣ عرض فيلم "جرافيتى أمريكى" من كتابته وإخراجه. وعرض فيلم "حرب النجوم" فى عام ١٩٧٧، ليلقى نجاحًا جماهيريًا ونقديًا لإبداعاته، بعدها أسس لوكاس شركة "آى إل أم" (الضوء الصناعى والسحر" لصنع المؤثرات الخاصة. كان الفيلم قد رُفض بواسطة العديد من الشركات الكبرى، حتى وافقت "فوكس للقرن العشرين" على توزيعه. ومن المصادفات السعيدة أن لوكاس وافق على التنازل عن أجره بوصفه مخرجًا مقابل ٤٠ فى المائة من إيرادات الفيلم فى شباك التذاكر وكل حقوق السلع المرتبطة بالفيلم. وحطم الفيلم الإيرادات، وحصل على سبع جوائز أوسكار، بالإضافة إلى مبيعات

كبيرة من السلع المرتبطة، حتى إن سلسلة "حرب النجوم" يُنسب لها الفضل فى التأثير على النزعة المتزايدة نحو تسويق سلع مرتبطة بالأفلام الناجحة تجاريًا، ودرت أرباحًا هائلة على لوكاس.

وفى عام ١٩٧٩ تأسست شركة "لوكاس للترخيص" للإشراف على الترخيص بسلع وشخصيات من أفلام لوكاس، وكانت من أنجح مثل هذه الشركات فى التاريخ. واشترك لوكاس أيضًا مع ستيفن سبيلبيرج فى إنتاج سلسلة "إنديانا جونز"، وهى سلسلة أخرى فائقة النجاح صاحبتها حملات لتسويق سلع مرتبطة عن طريق "لوكاس للترخيص". وحققت الشركة ما يزيد على ٨ مليارات دولار من المبيعات الاستهلاكية فى كل أنحاء العالم، بما فى ذلك – طبقًا لموقع الشركة على الإنترنت – أكثر دمى الأولاد مبيعًا فى التاريخ، و٦٠ مليون كتاب مطبوع، من بينها أكثر من ٦٠ من الكتب الأكثر مبيعًا حسب "نيويورك تايمز"، وسلع مرتبطة فيما يزيد على ١٠٠ دولة. وفى الأعوام الأخيرة اتجهت شركة "لوكاس فيلم" إلى سوق برامج الترفيه (أى ألعاب الفيديو)، التى طورتها وأصدرتها شركة "لوكاس آرتس" التى تأسست فى عام ١٩٨٢.

وتشرف "لوكاس فيلم ليمتد" على أمور التجارة فى شركات إمبراطورية جورج لوكاس، بما فى ذلك "تى إتش إكس"، سكاى ووكر ساوند، آى إل إم، و"أفلام لوكاس". وهى لا تنتج البضائع السينمائية والتليفزيونية فقط، لكنها فاعلة فى مجال المؤثرات الخاصة، والصوت، وألعاب الفيديو، والترخيص، ونشاط الإنترنت. ومن التطورات التقنية المهمة من شركات لوكاس نظام تى إتش إكس لصوت الأفلام، بالإضافة إلى

تطورات عديدة فى مجال المؤثرات الخاصة. وتستقر المكاتب الرئيسية، الإبداعية والإدارية، للشركة فى حظيرة سكاى ووكر فى كاليفورنيا الشمالية.

ويعد لوكاس واحدًا من أنجح المخرجين فى صناعة السينما، ولوكاس فيلم من أنجح الشركات الهوليودية، فهى قد صنعت خمسًا من الأفلام العشرين الأكثر إيرادات فى التاريخ، وحصدت سبع عشرة جائزة أوسكار. وتقدر الشركة أنها قد حصلت على مليار ونصف مليار من الدولارات من المبيعات فى عام ٢٠٠١.

مشاهدات مقترحة:

"تى إتش إكس ١١٣٨" (١٩٧١)، "جرافيتى أمريكى" (١٩٧٣)، "حرب النجوم" (١٩٧٧)، "حرب النجوم: فقرة ٣- انتقام سيث" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Champlin, Charles. *George Lucas, the Creative Impulse: Lucasfilm's First Twenty-Five Years.* Los Angeles: Abrams, 1997. The original edition was published in 1992.

Lucas, George, and Sally Kline, eds. *George Lucas: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

Lucasfilm, Ltd. http://www.lucasfilm.com (accessed 3 December 2005).

Pollock, Dale. *Skywalking: The Life and Films of George Lucas.* New York: Harmony Books, 1983.

Janet Wasko

المكسيك

Mexico

تاريخ السينما المكسيكية يوازى ويرتبط تمامًا بالتاريخ الاجتماعى والسياسى للمكسيك فى القرن العشرين. ولدت السينما المكسيكية خلال مشروع التحديث الذى رعاه الرئيس بورفيريو دياز (١٨٩٨-١٩١٠)، وسجلت مظاهر الأبهة فى تلك الديكتاتورية وظروفها. وسارت السينما المكسيكية وراء الفرقاء المتحاربين فى الثورة المكسيكية من ١٩١٠ حتى ١٩١٧ فى الحرب، وشاركت فى بناء الأمة فى فترة ما بعد الثورة. ومنذ عام ١٩٣٠، كانت النجاحات والإخفاقات، المحلية والدولية، التى عاشتها صناعة السينما المكسيكية، تعتمد على علاقات الدولة المتغيرة دومًا مع الولايات المتحدة، وعلى ولاء ودعم الجمهور المحلى. وفى الوقت الحاضر، فإن عددًا من الأفلام عاشت نجاحًا نقديًا وتجاريًا دوليًا غير مسبوق، ومع ذلك تظل معدلات الإنتاج منخفضة، ولا يزال التمويل معتمدًا على مستثمرى القطاع الخاص الحذرين. ومثل العديد من صناعات السينما القومية، تواجه السينما المكسيكية مستقبلاً غير محدد فى مواجهة عولمة متزايدة من هوليود.

السينما الصامتة

بمجرد وصول تقنية السينما إلى مكسيكو سيتى فى عام ١٨٩٦، كان المغامرون المكسيكيون يصورون نسخهم من "المناظر التسجيلية" للأخوين لوميير، ويعرضونها فى دور عرض لجمهور الطبقة الراقية، وفى خيام مؤقتة فى قرى منعزلة منتشرة فى أنحاء الريف المكسيكى ولاحظ مؤرخو السينما المكسيكية الطبيعة المؤقتة والمتجولة لهؤلاء المغامرين الذين ارتحلوا عبر البلاد، لكى يقدموا فرجة لهذه السينما للشعب المكسيكى.

ومع نهاية عام ١٨٩٩، كان هناك ما يزيد على اثنتين وعشرين دارًا للعرض فى مكسيكو سيتى، حيث كانت تعرض الأفلام، وكانت دور العرض الجيدة المكرسة فقط لعرض الأفلام يتم بناؤها. وفى عام ١٩١١، قفز هذا الرقم فى العاصمة إلى أربعين. ورغم أن النمط غير الروائى ساد السينما المكسيكية خلال هذين العقدين الأولين، فإنه قد تم أيضًا إنتاج عدد معقول من الأفلام الروائية الطويلة. وتوقف إنتاج الأفلام الروائية خلال الثورة المكسيكية، لكن الأفلام التسجيلية حول المواجهات الإستراتيجية بين جبهات الثورة والقوات الحكومية أثبتت شعبيتها لدى الجمهور المكسيكى.

وعاد إنتاج الأفلام الروائية الطويلة بعد نهاية المرحلة الحربية من الثورة. وفى عام ١٩١٧ قامت الممثلة ميمى ديربا (١٨٨٨-١٩٥٣) والمنتج إنريكى روزاس (١٨٧٧-١٩٢٠) بتأسيس شركة "أفلام أزتيكا" التى أنتجت خمسة أفلام فى ذلك العام. وبعد عامين عرضت الشركة فيلمًا مأخوذًا عن حادثة جماهيرية شهيرة، وهو الفيلم الذى اعتبر تاريخيًا أول فيلم روائى طويل "مكسيكى خاص"، وكان "السيارة الرمادية" (١٩١٩) من إخراج

روزاس. لكن بينما أنتج السينمائيون المكسيكيون ما يزيد على مائة فيلم روائى وتسجيلى صامت بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٢٨، فإن سيطرة أمريكا على التوزيع، وعدم وجود دعم من الدولة، هددا مستقبل صناعة السينما المكسيكية. وبحلول عام ١٩٢٨، كان ٩٠ فى المائة من إجمالى الأفلام المعروضة فى كل أنحاء المكسيك (بالإضافة إلى بقية أمريكا اللاتينية) أفلامًا منتجة فى الولايات المتحدة.

الصوت والعصر الذهبى للسينما المكسيكية

دخل الصوت إلى السينما المكسيكية، وتطورت معدات الأستوديوهات خلال الثلاثينيات (وكان ذلك بتمويل من الاستثمارات الخاصة، والقروض الحكومية، وأموال أمريكية)، وشجع ذلك على تحقيق العصر الذهبى لصناعة السينما المكسيكية. وفى عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠، عرض حوالى عشرة أفلام روائية طويلة، مع العديد من الأفلام القصيرة والجرائد السينمائية، من خلال شكل ما من الصوت المتزامن. وكان النجاح الأقصى لنجاح الصناعة ممكنًا مع دعم الرئيس لازارو كارديناس (حكم بين ١٩٣٤-١٩٤٠)، الذى أسس سياسة حمائية تتضمن إعفاءات ضريبية للإنتاج السينمائى المحلى، وخلقت إدارته مؤسسة لتمويل الأفلام من خلال البحث عن استثمارات خاصة. كما أسس نظامًا للقروض لتأسيس أستوديوهات سينمائية حديثة.

وظهر نوعان مهمان من الأفلام خلال تلك الفترة: أولاً السينما المدعومة من الدولة التى تروج لطموحات كارديناس، وتعرض جماليات

وأيديولوجية قومية تجسدت فى أفلام مثل "الأمواج" (١٩٣٦)، و"فلنذهب إلى بانشو فيلا" (١٩٣٦)، أما النوع الثانى فهو الأفلام المنتجة أساسًا لأسباب تجارية تشبه الأفلام الهوليودية فيما يخص الإستراتيجيات السردية، والجماليات السينمائية، وطرق الإنتاج، لكنها تعتمد على الأدب المكسيكى، والتقاليد المسرحية، وتيمات مكسيكية معاصرة. وفيما يتعلق بإيرادات شباك التذاكر، فإن السينما التجارية التى كانت الأكثر شعبية لدى الجمهور المكسيكى فى الثلاثينيات. وفى عام ١٩٣٦، تم تصوير فيلم فيرناندو دى فوينتيس (١٨٩٤-١٩٥٨) "خارج الحظيرة الكبيرة"، ونجح نجاحًا كبيرًا، وكان هذا الفيلم بداية أحد أكثر الأنماط الفيلمية جماهيرية فى تاريخ السينما المكسيكية، وهو "كوميديا الحظائر"، النسخة المكسيكية من فيلم الكاوبوى الموسيقى الذى يدمج عناصر من الكوميديا، والتراجيديا، والموسيقى الشعبية، وتيمات فولكلورية وقومية. وبينما أصبحت "كوميديا الحظيرة" هى النمط الفيلمى الأكثر جماهيرية (ففى عام ١٩٣٧ كان ما يزيد على نصف الأفلام الثمانية والثلاثين التى عرضت من هذا النمط)، فإن أنماطًا مكسيكية أخرى تمتعت بنجاح نسبى بما فى ذلك الملحمة التاريخية، والميلودراما العائلية، والميلودراما الحضرية، وكوميديا تين تان (١٩١٥-١٩٧٣)، وكانتينفلاس (١٩١١-١٩٩٣).

ورغم السيطرة الأجنبية على العرض، فإن إنتاج السينما المحلية نجح فى التزايد من ٤١ فيلمًا فى عام ١٩٤١ إلى ٧٠ فيلمًا فى عام ١٩٤٣. والأكثر أهمية هو أن نصيب المكسيك من سوقها المحلى تزايد من ٦,٢ فى المائة فى عام ١٩٤١ إلى ١٨,٤ فى المائة فى عام ١٩٤٥. وتميزت تلك

الفتــرة بظهــور ممارســات سينما المؤلف كما بدت فى مخــرجين مثــل إيميليو فيرنانديز (١٩٠٣-١٩٨٦)، الذى تضمنت أفلامــه "زهــرة بريــة" (١٩٤٣) وهو ميلودراما ثورية، و"قاعة الرقص المكسيكية" (١٩٤٩)، الذى كان نموذجًا لسينما قاعة الرقص التى تدور فى الأحياء الحضرية الفقيــرة. وهناك مخرج مؤلف آخر هو لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣) الذى صنع ما يزيد على عشرين فيلمًا فى المكسيك بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٦٠، تتــضمن "شباب ملعونون" (١٩٥٠)، "مرتفعات وذرينج" (١٩٥٤)، "الشيطان واللحــم الحى" (١٩٥١).

وفى عام ١٩٤٨، عرض أشهر فيلم مكسيكى فى العصر الذهبى، وهو "نحن الفقراء" من إخراج إسماعيل رودريجيــز (١٩١٧-٢٠٠٤)، وبطولــة بيدرو إينفانتى (١٩١٧-١٩٥٧) فى دور بيبى إيل تورو، النجــار الأرمــل الذى يربى ابنة أخته تشاتشيتا كأنها ابنته، ويرعى أمه المريضة فى الأحيــاء الفقيرة الممتدة فى مكسيكو سيتى. والفيلم يدمج عناصر الكوميديا والتراجيديا، بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية. ويضفى الفيلم رومانسية على وضع فقــراء المدن فى الوقت الذى يكشف فيه عن الظروف الــصعبة التــى يواجهونهــا يوميًا، مثل الدعارة، وإدمان الخمر، والمخدرات، والعنف، والمرض.

وفى ظل رئاسة ميجيل أليمان (١٩٤٦-١٩٥٢)، أســست المكــسيك "البنك السينمائى المكسيكى" (*CCM*)، الذى كان هدفه المساعدة فــى تمويــل أكبر منتجى السينما فى البلاد، وسرعان ما انتقل إلــى الإنتــاج والتوزيــع، وشراء الأستوديوهات ودور العرض، لتقف فى وجه احتكار دور العــرض الذى كان يفرضه رجل المال الأمريكى ويليام أوه جينكينز (١٨٧٨-١٩٦٣).

كما أسست الحكومة عددًا من الإجراءات الحمائية التي أممت البنك، وفرضت إعفاءات ضريبية على الصناعة. وبالإضافة إلى ذلك دعمت الحكومة تأسيس التوزيع الحكومي من خلال مؤسسة السينما القومية التي تأسست في عام ١٩٤٧.

ولم تكن هذه الإجراءات كافية لكي تمنع التدهور التالي للسينما المكسيكية في بداية الخمسينيات، سواء في الكيف والكم. وأصبح من الصعوبة البالغة بعد الحرب العالمية الثانية أن تفرض بلدان صغيرة مثل المكسيك حصصًا لاستيراد الأفلام الأجنبية. وأعيد فتح الأسواق الأوروبية أمام هوليود، وسحبت الولايات المتحدة دعمها لصناعة السينما المكسيكية الذي كان قائمًا في زمن الحرب. ولأن كل قطاعات الصناعة كانت إما مملوكة لمستثمرين أجانب أو تعمل برؤوس أموال أجنبية، فقد كان لرفع هذا الدعم تأثير سريع على السينما المكسيكية، وإن كان مؤقتًا. وتناقص الإنتاج السينمائي من ٧٢ فيلمًا في عام ١٩٤٦ إلى ٥٧ فيلمًا في عام ١٩٤٧، بينما تحول المنتجون في الوقت ذاته إلى التوليفات مضمونة النجاح لجذب الجمهور وضمان الأرباح.

وتحول البنك السينمائي إلى التأميم الكامل في الستينيات، وكان مسئولاً عن توفير معظم تمويل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في المكسيك. وكان التمويل مقصورًا على المنتجين الذين يستطيعون تحقيق أعلى الأرباح، وهكذا أصبحت الأفلام منخفضة الميزانية المصنوعة على عجل هي الاختيار الأول للصناعة. واقتصر المنتجون من رجال الأعمال – أكثر من كونهم سينمائيين – على صناعة الأنماط الفيلمية مثل "البورنو الخفيف"، و"أفلام الحظيرة"،

وأفلام المصارع الملثم التى كانت تستهوى جمهور الحضر من الطبقات الدنيا. وفى نهاية الأمر، فإن الإجراءات الحكومية لم تكن مفيدة لتطور السينما المكسيكية. وقامت مجموعة جينكينز الاحتكارية بشراء حصة الموزعين الجدد، ولم يتم تنفيذ حصص الاستيراد قط، فمن بين ٤٣٤٦ فيلمًا عرضت فى المكسيك بين ١٩٥٠ و ١٩٥٩، كان أكثر من نصفها من أمريكا الشمالية، و ٨٩٤ فيلمًا فقط هى المكسيكية، واستمر هذا الحال طوال الستينيات.

وقام الرئيس لويس إيشيفيريا ألفاريز (استمرت رئاسته من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٦) – والذى اعتمدت حملته الانتخابية على برنامج سياسى شعبوى وإصلاحى – قام بترويج سطحى لتطور صناعة سينمائية قوية مكرسة "للسينما القومية"، ودعم السينمائيين الشبان الذين أُخرجوا من المعادلة خلال العقد السابق، ودافع عن انفتاح السينما المكسيكية أمام أفكار جديدة، وأشرف على تأسيس أرشيف سينما قومى، وثلاث شركات إنتاج مدعومة من الدولة هى كوناسين، وكوناسين ١، وكوناسين ٢، وشجع الإنتاج المشترك بين هذه الشركاء، ومستثمرى القطاع الخاص، والعاملين فى السينما، والشركات الأجنبية. وبين عامى ١٩٧١ و١٩٧٦ تزايد عدد الأفلام الروائية الطويلة المدعومة من الدولة من خمسة إلى خمسة وثلاثين، وبين تناقص عدد أفلام القطاع الخاص من ٧٧ إلى ١٥ فيلمًا، مع رفض المستثمرين استثمار أموالهم فى "أفلام الوعى الاجتماعى" التى لا تجذب جمهورًا كبيرًا إلى شباك التذاكر. وفى عام ١٩٧٤ أشرف إيشيفيريا على تأسيس أول مدرسة إنتاج سينمائى قومية، وهى "مركز التأهيل السينمائى"، التى ساعدت على ظهور جيل جديد من المخرجين.

ومع ذلك فإن الرئيس التالى خوسيه لوبيز بورتيو (بين ١٩٧٦-١٩٨٢)، أعاد نشاط سياسة الخصخصة، وبذلك عكس نجاحات إيشيفيريا. وتمت تصفية البنك السينمائى رسميًا، ونقلت وظائفه إلى وكالة حكومية جديدة، وقام لوبيز بورتيو بتعيين شقيقته مارجريتا لكى ترأس هذه الوكالة. وسرعان ما قامت بإنقاص التمويل الحكومى للأفلام، وأغلقت شركتى كوناسين ١ و٢، وهكذا سيطر على سينما المكسيكية مرة أخرى أفلام الكوميديا، والبورنو الخفيف، وتهريب المخدرات، وهى جميعًا أفلام منخفضة الميزانية مضمونة الربح.

وتولى ميجيل دى لامدريد الرئاسة فى عام ١٩٨٢، وفى عام ١٩٨٣ تأسست المؤسسة المكسيكية للسينما (*IMCINE*)، التى كانت وظيفتها إدارة السياسة السينمائية فى المكسيك، ورحب بها الجميع بوصفها انطلاقة مهمة للسينما المكسيكية. لكن بينما ساعدت المؤسسة فى تمويل وترويج عدد قليل من الأفلام المستقلة، كانت تملك ميزانية قليلة جدًا ولم تكن تستطيع أن تدعم إلا فيلمًا واحدًا أو فيلمين كل عام. وكان المدير الأول للمؤسسة - السينمائى ألبيرتو إيزاك - يهتم بشركات الإنتاج والتوزيع التابعة للدولة، ومدرسة السينما الحكومية، لكنه كان مديرًا ضعيفًا، وفترة من تلاه - إنريكى سوتو إيزكويردو - كانت تحتشد بالفساد، حيث فشل فى تطبيق سياسة سينمائية قابلة للتنفيذ، لذلك فإن أغلب الأفلام التى شهدت نوعًا من النجاح المالى كانت من الأفلام منخفضة الميزانية المنتجة على عجل، وتمويل مستثمرى القطاع الخاص.

وكان انتخاب كارلوس ساليناس دى جورتارى فى عام ١٩٨٨ – وهو اقتصادى خريج هارفارد – إيذانًا بتغير عميق فى توجه الاقتصاد المكسيكى. لقد كان ملتزمًا بأيديولوجيا السوق الحرة، وفى عام ١٩٩٠ بدأ التفاوض حول "اتفاقية التجارة الحرة لأمريكا الشمالية" (نافتا) مع الولايات المتحدة. وحاول إيجناثيو دوران لورا – المدير الجديد لمؤسسة السينما – زيادة التمويل الحكومى للإنتاج من خلال خلق "صندوق دعم ترويج إنتاج الأفلام ذات الجودة". وبينما استطاع أن يجتذب تمويل الإنتاج المشترك من إسبانيا والمستثمرين الأجانب الآخرين، لم يكن ذلك كافيًا للحفاظ على حيوية الصناعة، حيث أغلقت الأستوديوهات ودور العرض المملوكة للدولة أبوابها، فى الوقت الذى انسحب فيه مستثمرو القطاع الخاص من الصناعة، وتناقص الإنتاج من مائة فيلم فى عام ١٩٨٩ إلى ٣٤ فيلمًا فى عام ١٩٩١.

لكن النجاح العالمى للأفلام التى مولتها المؤسسة، مثل "مثل "الماء بالنسبة للشوكولاتة" (١٩٩٢)، و"الحب كلبة عاهرة" (٢٠٠٠)، و"أمك أيضًا" (٢٠٠١)، منح السينمائيين المكسيكيين شهرة، وبالتالى قدرة على الوصول إلى التمويل العالمى. (فيلم "الحب كلبة عاهرة" فاز بالعديد من الجوائز، وحصد ١٠,٢ مليون دولار فى المكسيك، و ٤,٧ مليون دولار فى الولايات المتحدة وحدها). وربما كانت نتيجة هذه النجاحات أن الحكومة المكسيكية أسست فى عام ٢٠٠٣ دعمًا دائمًا مع ميزانية أولية ٧ ملايين دولار، تهدف لجذب الإنتاج المشترك لدعم الإنتاج السينمائى. ومع ذلك فإن معظم الأفلام والفيديو فى المكسيك لا تزال تستورد حتى اليوم من هوليود، كما أن صناعة السينما المكسيكية لا تلقى منافسة من الأفلام الأمريكية والفرنسية فقط، وإنما

من الإنتاج المشترك متعدد الجنسيات الذى يمكن أن يصنع أفلامًا ذات جاذبية عالمية مضمونة. ويبدو أن مستقبل حياة صناعة السينما المكسيكية يعتمد على مدى قدرتها على إنتاج أفلام تجتذب الجمهور العالمى.

انظر أيضًا:

"اللاتينيون و السينما"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Hershfield, Joanne. "Mexico." In *The International Movie Industry*, edited by Gorham Kindem, 273–291. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.

Hershfield, Joanne, and David R. Maciel, eds. *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington, DE: Scholarly Resources Books, 1999.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896–1988*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Mexican Cinema*. Translated by Ana López. London: British Film Institute, 1995.

Ramirez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967–1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Joanne Hershfield

أرتورو ريبستين

ولد فى مكسيكو سيتى، المكسيك، فى ١٣ ديسمبر ١٩٤٣

أرتورو ريبستين هو ابن المنتج السينمائى ألفريدو ريبستين جونيور، ودرس السينما فى أول مدرسة للسينما فى المكسيك، وهى "المركز الجامعى لدراسات السينمائية" (*CUEC*) الذى افتتح فى عام ١٩٦٣ فى الجامعة القومية للتعليم الحر فى مكسيكو سيتى (*UNAM*). وتأثر جيل جديد من السينمائيين – ومنهم ريبستين – "بمجموعة السينما الجديدة"، وهى جماعة من نقاد السينما المكسيكيين الشبان الذين أصدروا جريدة بالاسم نفسه فى الستينيات، كما تأثروا بأفلام الموجة الجديدة الفرنسية. وطبقًا لما قاله ريبستين فإنه قرر أن يكون مخرجًا سينمائيًا بعد أن شاهد فيلم لويس بونويل "تازارين" (١٩٥٩)، وفى عام ١٩٦٢ عمل ريبستين مساعدًا لبونويل فى فيلم "الملاك القاتل"، وبعد أربع سنوات أخرج أول أفلامه "زمن للموت" (١٩٦٦). وهو من أشهر المخرجين المكسيكيين وأغزرهم إنتاجًا فى السبعينيات والثمانينيات، حيث أخرج ما يزيد على خمسة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلاً بالإضافة إلى أفلام تسجيلية وقصيرة. وعرضت أفلامه فى العديد من المهرجانات العالمية، مثل كان، وفاز عن خمسة من أفلامه بجائزة "أفضل فيلم" فى النسخة المكسيكية من الأوسكار.

وأفلامه الأولى مثل "قلعة النقـــاء" (١٩٧٣)، و"مكـــان بـــلا حـــدود" (١٩٧٨)، و"إلى جانب الحياة" (١٩٧٩)، تحتوى على تيمتين سوف تسيطران على أفلامه فى العشرين عامًا التالية: الطبيعة القمعيـــة للعائلـــة المركزيـــة، والطبيعة المدمرة للمواضعات المكسيكية حول الذكورة. وأفلامه تستكـشف الموضوعات الاجتماعية والثقافية المحورية، مثل السلطة الحكومية والعائلية، وكراهية المثلية الجنسية، كما تقدم أفلامه شخصيات تقضى عليهـــا الغيـــرة، والشعور بالذنب، والرؤية العدمية للعالم.

وفى عام ١٩٨٥ قدم ريبستين "عالم الثروة"، وبه بدأ تعاونًا مثمرًا مع كاتب السيناريو باز إليثيا جارسيا دييجو، ومن أنجح أفلامهما "قرمزى غامق" (١٩٩٦)، والذى يحكى قصة حب بين "جيجولو" عجوز وممرضة منزليـــة تمارس عمليات قتل متكررة، والفيلم يعتمد على حادثة حقيقية حـــدثت فـــى الولايات المتحدة فى الأربعينيات. وفيلم "بداية ونهاية" الذى كتب له السيناريو جارسيا دييجو عن رواية المؤلف المصرى نجيب محفوظ يعود إلى تيمـــات أفلام ريبستين الأولى، حيث يدرس تحلل عائلة بعد مـــوت الأب. وأفلامـــه الأحدث تتضمن "المقدس" (١٩٩٨) المتأثر بأعمال بونويل، وفيلم مقتبس عن رواية قصيرة لجابرييل جارسيا ماركيز بعنوان "لا أحد يكتـــب للكولونيـــل" (١٩٩٩).

مشاهدات مقترحة:

"قلعة النقاء" (١٩٧٣)، "مكان بلا حدود" (١٩٧٨)، "إلى جانب الحياة" (١٩٧٩)، "قرمزى غامق" (١٩٩٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Mora, Sergio de la. "A Career in Perspective: An Interview with Arturo Ripstein." *Film Quarterly* 52, no. 4. (1999): 2–11.

Reyes Nevares, Beatriz. *The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors*. Translated by Elizabeth Gard and Carl J. Mora. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

Tsao, Leonardo García. "One Generation—Four Filmmakers: Cazals, Hermosillo, Leduc, and Ripstein." In *Mexican Cinema*, edited by Paulo Antonio Paranaguá, translated by Ana López, 209–223. London: British Film Institute, 1995.

Joanne Hershfield

شركة مترو جولدوين ماير

MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)

ولدت شركة مترو جولدوين ماير (إم جى إم) فى عام ١٩٢٤ من خلال اندماج، وكانت أستوديو من الطراز الأول خلال حقبة هوليود الكلاسيكية. وقامت بصنع أفلام ذات جودة تليق بمصنع متكامل، وهى أفلام ذات مجال غير مسبوق فى الصناعة، حيث كانت لها مصادر ممتازة، ومواهب إخراجية فائقة، و"كل نجوم السماء" (كان ذلك هو أحد شعارات الشركة - المترجم). وكانت الأقسام الفاعلة فى نظام الأستوديو ذاك هى مجموعات المنتجين الذين كانوا الأكبر والأفضل فى الصناعة، بالإضافة إلى المسئولين التنفيذيين لويس بى ماير (١٨٨٢-١٩٥٧) وإيرفينج تولبيرج (١٨٩٩-١٩٣٦)، اللذين قاما بترجمة السياسات الاقتصادية والإستراتيجيات التسويقية للشركة الأم "ليو"، إلى حصيلة ثابتة من أفلام النجوم من نوعية حرف (أ)، وساعدا شركة إم جى إم على الهيمنة على "العصر الذهبى" لهوليود، وتحديد معالم ذلك العصر.

وتراجعت سطوة إم جى إم فى فترة ما بعد الحرب، عندما فشلت فى التواؤم مع التحديات الهائلة التى واجهت هوليود خلال الخمسينيات والستينيات. لذلك أصبحت إم جى إم عرضة للاستيلاء عليها، ومثل باراماونت، وإخوان وارنر، ويونايتد أرتيستس، استحوذت عليها شركة أخرى خلال التراجع الذى اجتاح الصناعة فى أواخر الستينيات. وفى الوقت

الذى تم به شراء الشركات الأخرى عن طريق اتحادات تجارية ثرية ساعدتها على الاستمرار فى إنتاج الأفلام وتوزيعها، فقد كان من سوء حظ إم جى إم أن اشتراها تاجر العقارات والأراضى الكبير كيرك كيركوريان (ولد عام ١٩١٧)، الذى استغل مكتبة إم جى إم السينمائية واسمها التجارى، لكنه ترك الأستوديو يزداد ضعفًا. وسوف يقوم كيركوريان بشراء وبيع إم جى إم ثلاث مرات خلال فترة خمسة وثلاثين عامًا، تفكك الأستوديو خلالها على نحو مضطرد. ومن المفارقات المريرة فى تاريخ السينما المعاصر أن الاحتضار الطويل البطىء لشركة إم جى إم منذ السبعينيات تزامن مع نهضة هائلة عاشتها صناعة السينما. كما أن المفارقات أيضًا أن إم جى إم انهارت بشكل كامل خلال فترة "هوليود الجديدة"، بينما كانت هى المسيطرة خلال العصر الكلاسيكى لصناعة السينما.

بروز شركة مترو جولدوين ماير

كانت ولادة شركة إم جى إم برعاية ماركوس ليو (١٨٧٠-١٩٢٧)، الذى بدأ ببناء سلسلة من مسارح الفودفيل والنيكلوديون (دور العرض السينمائى الرخيصة - المترجم) فى عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥، وتحولت السلسلة إلى شركة مندمجة فى عام ١٩١٩، وكانت عندئذ هى أولى سلاسل دور عرض الدرجة الأولى فى الولايات المتحدة، وكانت تتركز فى منطقة نيويورك. وبدأ ليو فى التوسع إلى أبعد من العرض السينمائى عندما اشترى فى عام ١٩٢٠ شركة أفلام مترو، وهى شركة توزيع فى أنحاء الولايات المتحدة ذات إمكانيات إنتاجية متواضعة فى لوس أنجلوس. وبشراء شركتين

كبريين أخريين فى عام ١٩٢٤، أكمل ليو توسعه ليصبح شركة كاملة متكاملة أفقيًا. كانت الشركة الأولى هى أفلام جولدوين، وهى شركة متكاملة كان مكونها الأساسى مصنع إنتاج ضخم فى كالفر سيتى، بناه فى عام ١٩١٥ رائد الأستوديوهات توماس إينس (١٨٨٢-١٩٢٤) كمركز لشركة أفلام تراينجل على أربعين فدانًا، ويحتوى على أستوديوهات مغلقة بالزجاج، ومبنى إدارى من ثلاثة أدوار، ومعامل كاملة التجهيزات، وورش، وغرف ملابس، ومخازن، وأكشاك لهيئة العاملين. وكان المشارك فى التأسيس سام جولدوين (١٨٨٢-١٩٧٤) قد أُجبر على الخروج من الشركة فى صراع سابق على السلطة، لذلك كان ليو فى حاجة إلى مسئولين تنفيذيين كبار لإدارة الأستوديو. أما الشركة الثانية التى اشتراها فكانت شركة أفلام لويس بى ماير، وهى شركة صغيرة تركز على أفلام حرف (أ)، وكانت تدار ببراعة بواسطة ماير ومشرف الإنتاج الشاب لديه إيرفينج تولبيرج (كان عمره آنذاك خمسة وعشرين عامًا)، والذى كان يشرف سابقًا على الإنتاج فى شركة يونيفرسال.

سُميت الشركة فى البداية "مترو جولدوين"، وأديرت من نيويورك بواسطة شينك، المدير التنفيذى فى ليو، بينما كانت كل عمليات الإنتاج تدار بواسطة "مجموعة ماير"، أى ماير، وتولبيرج، والمحامى روبرت روبين، التى قُدرت قيمتها فى اتفاق الاندماج الاستثنائى بقيمة عشرين فى المائة من أرباح الأستوديو، وأيضًا بإضافة "ماير" إلى الاسم الرسمى للشركة فى عام ١٩٢٥. وصنعت إم جى إم انطباعًا قويًا سريعًا بفيلمين نالا نجاحًا كبيرًا فى ذلك العام، هما "بن هور" و"الاستعراض الكبير"، كما بدأت صعودًا سريعًا فى

السيطرة على الصناعة فى بقية العشرينيات، جنبًا إلى جنب باراماونت، وفوكس، وأيضًا إخوان وارنر التى كانت تصعد بالسرعة نفسها. وكان من الأسباب المهمة لصعود إم جى إم الإدارة الذكية الماهرة، وعمليات الإنتاج ذات الكفاءة والفاعلية، ومجموعة النجوم الثابتين لدى الشركة، والاستغلال الذكى لنظام النجوم، والتوافق الفعال بين إستراتيجيات الإنتاج والتسويق.

كانت عمليات الإنتاج الكاملة مصممة لتحقيق إنجاز ثابت ومطرد من أفلام حرف (أ) المليئة بالنجوم، والتى تعرض فى دور عرض الدرجة الأولى (فى المدن الكبرى)، خاصة التابعة لشركة ليو. وقد أدى الاندماج إلى جذب بعض النجوم المشهورين مثل لون تشانى (١٨٨٣-١٩٣٠)، ليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣)، رامون نافارو (١٨٩٩-١٩٦٨)، ماريون ديفيز (١٨٩٧-١٩٦١)، الذين انضموا إلى إم جى إم، التى سرعان ما كونت مجموعة من نجوم جدد ضموا جون جيلبيرت (١٨٩٩-١٩٣٦)، جون كراوفورد (١٩٠٤-١٩٧٧)، نورما شيرار (١٩٠٢-١٩٨٣) (التى تزوجت تولبيرج فى عام ١٩٢٧)، وجريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠). كما وقعَّت إم جى إم مع نجوم مسارح نيويورك مارى دريسلر (١٨٦٨-١٩٣٤) والأخوين جون (١٨٨٢-١٩٤٢) وليونيل باريمور (١٨٧٨-١٩٥٤)، مما عزز من قيمة أفلام الشركة، فى الوقت نفسه الذى جذب زبائن ليو من نيويورك. وخلال العشرينيات، طور ماير وتولبيرج إستراتيجية مزدوجة من أفلام مسرفة البذخ وأخرى متواضعة من بطولة نجوم، وكانت هذه الأخيرة تدور فى العادة حول قصة رومانسية، بطلاها نجم ونجمة ثابتان. فعندما انطلق جيلبيرت فى نجوميته فى دراما الحرب القاتمة "الاستعراض الكبير"، وبعد أن طور بطولة رومانسية فى عدة أفلام، نجح إم جى إم فى أن تصنع فريقًا منه ومن الممثلة

السويدية الواردة حديثًا جريتا جاربو فى "اللحم الحى والـشيطان" (١٩٢٦)، و"الحب" (١٩٢٧)، و"امرأة ذات علاقات" (١٩٢٨).

كانت إم جى إم من بين مجموعة من الأستوديوهات الكبـرى التـى قاومت التحول إلى الصوت، الذى كان تولبيرج يعده "موضة عابرة، لكنهـا كانت تملك الموارد والمال اللازمين للتحول سريعًا بمجرد النجاح المبهر لهذه التقنية الجديدة. وبحلول منتصف عام ١٩٢٨ أضيفت المـؤثرات الـصوتية والموسيقى إلى أفلامها (بالإضافة إلى الثلاث زمجرات الشـهيرة للأسد ليو – علامتها التجارية – قبل العناوين الأولى للأفلام)، وبعد عام كانت إم جى إم تعلن عن التحول الكامل إلى الصوت مع شعار "الجميع ينطقون، الجميـع يغنون!" مع فيلمها الموسيقى "لحن برودواى"، الذى حقق نجاحًا هائلاً وفـاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم عن موسم ١٩٢٨-١٩٢٩، وهـو الأوسـكار الأول من بين مجموعة كبرى فازت بها الشركة خلال الفتـرة الكلاسـيكية. ومن الأفلام الناطقة الناجحة الأولى "أنَّا كريستى" (بشعار "جاربو تنطـق!"، وهى أول أفلام جاربو الناطقة فى عام ١٩٣٠، وشاركتها البطولـة مـارى دريسلر ذات الستين عامًا فى دور عاهرة الميناء مدمنة الخمر، كـذلك فـيلم "مين وبيل" (١٩٣٠)، وهو حدوتة تدور فى الميناء من بطولة نجمين كان من الصعب اجتماعهما وهما دريسلر ووالاس بيرى (١٨٨٥-١٩٤٩)، والـذى حملهما إلى النجومية.

وبحلول عام ١٩٢٩ كانت إم جى إم فى مصاف باراماونت، وفوكس، وإخوان وارنر، فيما يخص العائدات والموارد، لكن مع استثناء واحد مهـم: سلسلة دور العرض التابعة لشركة ليو، والتى كانت بالغة الأهمية لسيطرة إم

جى إم على الصناعة خلال فترة الكساد الكبير. وفى بداية العشرينيات، أخذ ليو وشينك موقفًا مضادًا للتوسع فى دور العرض، وأبقيا الرقم عند تقريبا ١٥٠ دارًا للعرض من الدرجة الأولى فى وسط المدينة، بينما دفعت كل من وارنر وفوكس أعدادها إلى ٥٠٠ دار للعرض، وباراماونت إلى ما يزيد على ألف دار للعرض، وكان قرار الحفاظ على عدد قليل نسبيًا يعنى أن تكاليف التحول إلى الصوت كانت أقل، كما أن الأهم هو أن شركتى ليو/ إم جى إم لم يعوقهما القروض الهائلة التى دمرت الشركات المنافسة الرئيسية عندما ضرب الكساد الكبير البلاد.

قيادة هوليود فى الثلاثينيات: السيطرة خلال فترة الكساد الكبير

كانت سيطرة إم جى إم على صناعة السينما فى الثلاثينيات مذهلة، وظلت ثابتة بسبب جودة أفلامها من جانب، والمتاعب الاقتصادية التى ألمت بالمنافسين من جانب آخر. وأعلنت ثلاث من الشركات الخمس المتكاملة الكبرى: فوكس، وباراماونت، وآر كيه أوه، إفلاسها، ونجحت إخوان وارنر فى الإفلات من هذا المصير ببيع جزء غير قليل من أصولها. وفى الوقت ذاته، كانت ليو/ إم جى إم تحقق أرباحًا كل عام خلال الثلاثينيات بينما تزايدت أصولها. وبين عامى ١٩٣١ و ١٩٤٠، كانت الأرباح الإجمالية المجتمعة للشركات الثمانى الكبرى ١٢٨,٢ مليون دولار، منها ٩٣,٢ مليون دولار لشركة إم جى إم وحدها، أى حوالى ثلاثة أرباع الإجمالى. كما حافظت الشركة على جودة ثابتة ونجاح نقدى لأفلامها. وخلال الثلاثينيات

استحقت الشركة ثلث عدد الترشيحات للأوسكار لأفضل فيلم (٢٧ من ٨٧ فيلمًا)، وفازت بالجائزة أربع مرات، واستحق ممثلوها حوالى ثلث ترشيحات أفضل ممثل وممثلة أيضًا، ليفوز ستة ممثلين وخمس ممثلات. وخلال أول عشر سنوات من استفتاء هيرالد لأصحاب دور العرض لنجوم شباك التذاكر الكبار (١٩٣٢-١٩٤١)، كان حوالى النصف (٤٧ فى المائة) من القائمة من النجوم المتعاقدين مع إم جى إم، ومنهم كلارك جيبل (١٩٠١-١٩٦٠)، الممثل الوحيد الذى ظهر فى القائمة طوال السنوات العشر.

ومن الأمثلة المهمة الأسلوب الخاص بشركة إم جى إم فى الثلاثينيات كان فيلم "جراند أوتيل"، وهو دراما لمجموعة كاملة من النجوم تضم جاربو، جون باريمور، جون كراوفورد، والاس بيرى، ليونيل باريمور، وحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا هائلاً، وفاز بجائزة أوسكار لأفضل فيلم عن عام ١٩٣٢. أكد الفيلم على عظمة وجمال الديكورات، وعلى الشخصيات المتحضرة، وجميعها ذات مصير بائس أو يائس، وتعانى من سوء حظهم مع الحياة ولكن مع الحفاظ على رقيهم. وفى الحقيقة أن "جراند أوتيل" كان انتصارًا للأسلوب الأنيق، ليس فقط من خلال شخصياته، ولكن أيضًا بواسطة مدير تصويره ويليام دانييلز (١٩٠١-١٩٧٠)، والمونتيرة بلانش سيويل (١٨٩٨-١٩٤٩)، ومهندس تسجيل الصوت دوجلاس شيرار (١٨٩٩-١٩٧١)، والمخرج الفنى سيدريك جيبونز (١٨٩٣-١٩٦٠)، ومصمم الأزياء أدريان (١٩٠٣-١٩٥٩)، فقد برز كل منهم فى اختصاصه، بالإضافة إلى المخرج إدموند جولدينج (١٨٩١-١٩٥٩)، وكاتب السيناريو ويليام دريك (١٨٩٩-١٩٦٥)، وظهرت هذه الأسماء منفردة فى لوحات العناوين

الافتتاحية، لأنهم كانوا فى الحقيقة زمرة عام ١٩٣٢ لمجموعة الفنانين المهرة والمهمين لتحقيق أسلوب إم جى إم المميز.

وكان الاسم الوحيد الذى لم يظهر هو إيرفينج تولبيرج، الذى كان لا يحبذ ظهور الاسم فى العناوين لكنه بلا شك المهندس الرئيسى وراء أسلوب أستوديو إم جى إم. وفى العشرينيات والثلاثينيات كان الأستوديو نموذجًا لنظام "المنتج المركزى"، الذى ساد هوليود فى تلك الفترة. وبينما كان لويس ماير يتولى عمليات الأستوديو ومفاوضات التعاقد، فإن تولبيرج وستة من المشرفين (كان أهمهم هم هارى راف ١٨٨٢-١٩٤٩، هانت سترومبيرج ١٨٩٤-١٩٦٨، بيرنى هايمان ١٨٩٧-١٩٤٢)، والذين كانوا يشرفون على التنفيذ الفعلى. ورغم تخلى تولبيرج عن ذكر اسمه فى العناوين، فإن الجميع كان يقر بأهميته للأستوديو. وفى عام ١٩٣٢ ذكرت مجلة "فورشان" بوضوح أن "للخمس سنوات الماضية، صنعت إم جى إم أفضل وأنجح الأفلام فى الولايات المتحدة"، وأن هذا النجاح يعود مباشرة إلى تولبيرج: "إنه يعنى ما تقصده هوليود عندما تذكر إم جى إم... وهو معروف بأنه عبقرى أكثر من أى شخص آخر فى هوليود"، وأن نجاح الأستوديو يعود فى جانب منه إلى "إنفاق مستر توليبرج الكبير ولكن برجاحة عقل"، بما ضمن "البهاء لشخصيات إم جى إم، واللمعان الذى يميز أفلام إم جى إم".

وكانت هناك عناصر أكثر رهافة أيضًا. لقد كان تولبيرج شديد الاهتمام "بقيم القصة"، حيث يتولى شخصيًا دورًا إيجابيًا فى اجتماعات القصة والسيناريو، ويعين ما يقرب من عشرة كتاب لكتابة الفيلم. كما كان يعتمد كثيرًا على العروض الخاصة لتقرير إذا ما كان الفيلم يحتاج إلى إعادة كتابة،

أو إعادة تصوير بعض اللقطات، أو إعادة المونتاج، ولم يكن يتردد لحظة واحدة فى أن يعين كتابًا جددًا أو حتى مخرجًا جديدًا لذلك. إن هذا يوضح بجلاء روح "عمل الفريق" فى إم جى إم، وهو الذى تسبب فى إثارة القليل جدًا من الشكاوى، حيث إن الفنانين المتعاقد معهم كان يتم تعويضهم جيدًا بواسطة تولبيرج وماير. كما كان لدى تولبيرج ميل شديد لقصص الحب أو لمغامرات الرجال أو لكليهما معًا، مثل مشروعات الجمع بين نجمين فى "تراب أحمر" (١٩٣٢) و"بحار الصين" (١٩٣٥) لكلارك جيبل وجين هارلو (١٩١١-١٩٣٧). وهناك عامل مهم آخر هو "ذوق" تولبيرج الرفيع، والذى بدا واضحًا ليس فقط فى الميل إلى أفلام "البرستيج" الراقية، ولكن أيضًا فى قدرته على التصوير الصريح لقصص ومواقف جنسية (كما فى أفلام جيبل وهارلو السابقة) دون أن ينتهك "ميثاق الإنتاج" (الرقابة) الهوليودى، أو يثير مشاعر جمهور التيار الرئيسى.

وبينما ظلت هذه السمات أساسية بالنسبة لأسلوب إم جى إم خلال الأربعينيات، فإن سيطرة تولبيرج على الإنتاج تضاءلت منذ منتصف الثلاثينيات، بسبب مرضه، وبسبب الصراع الداخلى على السلطة بين شركة ليو وشركة إم جى إم، والذى تصاعد مع كراهية ماير وشينك المتزايدة لسلطة تولبيرج، مما أدى إلى تغييرات جذرية فى إدارة الأستوديو فى عام ١٩٣٣، وإلى تحول مطرد إلى نظام منتج الوحدة، حيث يوجد مسئولون تنفيذيون كبار قلائل - خاصة تولبيرج، وديفيد سيلزنيك (١٩٠٢-١٩٦٥) الذى كان زوج ابنة ماير، وهانت سترومبيرج - يقومون بالإشراف على الأفلام الروائية الطويلة المهمة، بينما يقوم هارى راف وآخرون بالإشراف

على أفلام من درجة ثانية. وقام تولبيرج بمسايرة هذا التغير، ونجح هو وسيلزنيك فى ظل هذا النظام الجديد، خاصة فى مجال أفلام الدراما التاريخية والاقتباسات الأدبية الرفيعة، فأنتج تولبيرج "ثورة على السفينة بونتى" (١٩٣٥)، "روميو وجولييت"، و"غادة الكاميليا" (كلاهما فى عام ١٩٣٦)، بينما أنتج سيلزنيك "ديفيد كوبرفيلد" (١٩٣٤)، "أنّا كارينينا" و"قصة مدينتين" (كلاهما فى عام ١٩٣٥). وأثبت سترومبيرج براعته بشكل خاص فى صنع سلسلة من أفلام النجوم الناجحة، كما فى أوبريتات جانيت ماكدونالد ونيلسون إيدى مثل "ماريتا البذيئة" (١٩٣٥)، و"روز مارى" (١٩٣٦)، كذلك فى سلسلة "الرجل النحيل" مع ويليام باول (١٨٩٢-١٩٨٤) وميرنا لوى (١٩٠٥-١٩٩٣). والكثير من الأفلام التى أنتجها سترومبيرج كانت من إخراج المخرج غزير الإنتاج دابليو إس (وودى) فان دايك (١٨٨٩-١٩٤٣)، مثل أول أربعة أفلام من سلسلة "الرجل النحيل"، وستة أفلام موسيقية من بطولة ماكدونالد وإيدى، كما تتضمن أفلام فان دايك الثلاثون خلال فترة الكساد الكبير "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢)، "سان فرانسيسكو" (١٩٣٥)، و"آندى هاردى يصاب بحمى الربيع" (١٩٣٩).

واستمر نجاح إم جى إم فى ظل هذا النظام الجديد للإنتاج، وعادت أرباحها فى موسم ١٩٣٦-١٩٣٧ إلى الأرقام القياسية التى حققتها خلال فترة الكساد الكبير. لكن الأستوديو اهتز بقوة مع رحيل سيلزنيك للإنتاج المستقل، والأهم مع موت تولبيرج المفاجئ (فى عمر ٣٧ عامًا) فى سبتمبر ١٩٣٦،

بما ميز نهاية عصر لشركة إم جى إم، وتغير أكثر جذرية سواء فى عمليات الإنتاج أو الأسلوب المميز للشركة.

نظام ماير

تولى ماير السلطة كاملة فى إم جى إم بعد وفاة تولبيرج، ليدير الأستوديو بالإضافة إلى الإنتاج من خلال نظام لجان تضخم بسرعة فى نهاية الثلاثينيات، ليضيف مستويات جديدة عديدة من البيروقراطية لآلية صناعة الأفلام. وبينما كان تولبيرج يدير الإنتاج من خلال مجموعة من ستة مشرفين، كان ماير فى موسم ١٩٤٠-١٩٤١ فى حاجة إلى أربعين منتجًا ومسئولاً تنفيذيًا من ذوى المرتبات العالية. وكانت تلك مجموعة كبيرة ومتباينة، ومن بينهم البعض ممن لا يملك خبرة سينمائية، رغم أنه كان بينهم أيضًا بعض منتجى هوليود الكبار وأصحاب الخبرة فى الإنتاج، والإخراج أو كتابة السيناريو معًا، (١٩٠٩-١٩٩٣)، ودورى سكارى (١٩٠٥-١٩٨٠)، اللذان صعدا من صفوف كتاب السيناريو، أو روبرت زد ليونارد (١٨٨٩-١٩٦٨) وميرفين ليروى (١٩٠٠-١٩٨٧) اللذان جاءا من عالم الإخراج (كان ليروى فى إخوان وارنر). ورغم الحرية والسلطة التى كانوا يتمتعون بها كمخرجين كبار فى شركات أخرى، ناهيك عن نموهم كمخرجين مستقلين، فإن إم جى إم ظلت أستوديو السلطة فيه للمنتج، وحتى مخرجون كبار مثل كينج فيدور (١٨٩٤-١٩٨٢)، وجورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، وفيكتور فليمنج (١٨٨٩-١٩٤٩)، لم تكن لهم إلا سلطة قليلة على أفلامهم. وفى ظل نظام ماير للإنتاج من خلال لجان لم تكن لدى المنتجين أنفسهم حرية كبيرة، حتى أن أفلام إم جى إم أصبحت محافظة ومتوقعة على نحو

متزايد (أى دون ابتكارات إبداعية - المترجم). وكانت هناك استثناءات قليلة، مثل أول مشروعات ليروى فى إم جى إم "ساحر أووز" (١٩٣٩)، وهو فيلم طموح ومبدع وذو ميزانية عالية، وكان خارج أسلوب إم جى إم المميز فى ذلك الحين. وفى الحقيقة أن المشروع المهم المغامر الآخر والوحيد للشركة كان الإنتاج المستقل لديفيد سيلزنيك "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، والذى قامت إم جى إم بتمويله جزئيًا وتوزيعه.

وكان الدليل الأوضح على هذا التحول المحافظ، وإستراتيجية التسويق التى تتجنب المخاطرة، فى ظل إدارة ماير، هى اعتماد إم جى إم بشكل متزايد على سلسلة أفلام خفيفة، مثل أفلام "عائلة هاردى" التى تدفقت عبر خط التجميع بسرعة ملحوظة - بمعدل فيلم كل ثلاثة أو أربعة شهور بين عامى ١٩٣٨ و١٩٤١ - ودفعت بالشاب ميكى رونى (ولد عام ١٩٢٠) إلى المركز الأول بين نجوم شباك التذاكر فى استفتاء أصحاب دور العرض، قبل كلارك جيبل وسبنسر تريسى. ومع سلسلة أفلام هاردى، كانت هناك أفلام دكتور كيلدير، والرجل النحيل، وطرزان، وميزى، وكانت من إنتاج وحدة جو كون لأفلام الميزانية المنخفضة. ومنع ماير تمامًا استخدام مصطلح "فيلم "حرف ب" فى الأستوديو، وفى الحقيقة أن فريق الممثلين، والميزانية، وأطوال الأفلام، والعرض فى دور عرض الدرجة الأولى، كانت تجعل أفلام إم جى إم تستحق وصفها بأنها "بالقرب من أفلام حرف أ" بمعايير الصناعة. وقام ماير بالسماح لدورى سكارى بإنشاء وحدة لصنع أفلام ذات جودة عالية وميزانية متوسطة، نجح منها فيلمان هما "رحلة لمارجريت" (١٩٤٢) و"لاسى تعود إلى المنزل" (١٩٤٣)، واللذان قدما نجمتين طفلتين هما مارجريت

أوبرايان (ولدت عام ١٩٣٧) وإليزابيث تيلور (ولدت عام ١٩٣٢) على التوالى، وعزز الفيلمان القيم العائلية المأمونة التى كانت تقدمها أفلام هاردى.

وكان ماير يفضل أيضًا صورًا مأمونة للحب، والزواج، والأمومة، كما يتضح فى الصعود السريع خلال فترة الحرب للنجمة جرير جارسون (١٩٠٤-١٩٩٦) وشريكها فى البطولة بين الحين والآخر والتر بيدجون (١٨٩٧-١٩٨٤) فى أفلام "مسز مينيفر" (١٩٤٢)، "مدام كورى" (١٩٤٣)، "مسز باركينجتون" (١٩٤٤)، وكان جارسون وبيدجون من بين فرق عديدة للمشاركة فى البطولة، تمثل نسخة ماير المثالية للعلاقة السينمائية بين الرجل والمرأة، والبعيدة تمامًا عن صورة نيك مدمن الخمر خفيف الظل فى علاقته مع نورا تشارلز فى أفلام الرجل النحيل الأولى، ناهيك عن العلاقة الجنسية الصريحة فى صورة جيبل وهارلو، فى أفلام مثل "تراب أحمر" و"بحار الصين". وعندما بدأ ميكى رونى يكبر على دور آندى هاردى، شارك جودى جارلاند (١٩٢٢-١٩٦٩) البطولة فى مجموعة من أفلام الاستعراضات الموسيقية المليئة بالحيوية، مثل "جميلات فى الجيش" (١٩٣٩)، "الفرقة تبدأ العزف" (١٩٤٠)، "جميلات على برودواى" (١٩٤١)، و"جنوب البنات" (١٩٤٣)، من إخراج باسبى بيركلى (١٨٩٥-١٩٧٦) وإنتاج آرثر فريد (١٨٩٤-١٩٧٣). كما ظهر رجل وامرأة أكثر نضجًا ومصداقية، هما كاثرين هيبورن (١٩٠٧-٢٠٠٣) وسبنسر تريسى (١٩٠٠-١٩٦٧)، وبدآ شراكة طويلة الأجل مع فيلم "امرأة العام" (١٩٤٢)، وهو الأول بين ستة أفلام لهما فى شركة إم جى إم فى الأربعينيات.

وخلال فترة الحرب، قللت إم جى إم من إنتاجها بمقدار ثلاثين فى المائة، واستفادت من حالة الرواج التى اجتاحت الشركات الكبرى، ولكن بدرجة أقل بسبب استمرارها فى صنع الأفلام المصقولة عالية التكاليف، وبسبب قلة عدد دور العرض التابعة لها. وفى الحقيقة أن عائدات ليو/ إم جى إم خلال سنوات الحرب لم تكن أعلى بكثير من ذروة سنوات الكساد الكبير، وفى عام ١٩٤٦، الذى كان الأعلى فى فترة ازدهار الحرب كانت أرباح إم جى إم ١٨ مليون دولار، وهى قليلة بالقياس إلى أرباح باراماونت التى بلغت ٣٩,٢ مليون دولار. واستمرت إم جى إم فى الإنفاق بسخاء، لكن كان من الواضح أن سيطرتها على الصناعة تقترب من النهاية، حيث إن أرباحها تراجعت كثيرًا وراء فوكس وإخوان وارنر بالإضافة إلى باراماونت فى نهاية الأربعينيات، كما كان طابعها الذى يحقق لها نجاحًا نقديًا يخبو أيضًا. وأصبحت ترشيحات الأوسكار نادرة، وبدأ أن أسلوب الشركة وقد عفى عليه الزمن بشكل متزايد فى فترة ما بعد الحرب التى ساد فيها الفيلم نوار وأفلام دراما المشكلات الاجتماعية.

كانت النقطة المضيئة فى إنتاج إم جى إم هى الأفلام الموسيقية، والتى شكلت خلال عقد ما بعد الحرب ربع أفلام الشركة (٨١ فيلمًا من ٣١٦ فيلما)، وأكثر من نصف كل إنتاج هوليود من الأفلام الموسيقية. وكان هناك منتجون فى الشركة متخصصون فى هذا النمط، منهم جو باسترناك (١٩٠١-١٩٩١) وجاك كامينجز (١٩٠٠-١٩٨٩)، لكن الشخص الأكثر مسئولية وحده عن "العصر الذهبى للفيلم الموسيقى" فى إم جى إم كان آرثر فريد، والذى قام بعد الانتهاء من سلسلة الأفلام التى شارك فيها رونى

وجارلاند بالانطلاق فى فيلم "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤)، وهو فيلم تكنيكلر طموح من بطولة جارلاند وإخراج فينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٣). وقد ساعد نجاح هذا الفيلم المنتج فريد على تكوين وحدته الخاصة التى تخصصت فى الرقص، واستخدمت مواهب مصممى رقص مثل جين كيلى (١٩١٢-١٩٩٦)، وستانلى دونين (ولد عام ١٩٢٤)، وتشارلز وولترز (١٩١١-١٩٨٢)، وجميعهم تطوروا مع فريد ليصبحوا مخرجين.

كان نموذج أفلام وحدة فريد هو "الفيلم الموسيقى الراقص"، الذى تأسس فى أواخر الأربعينيات مع أفلام مثل فيلم مينيللى "القرصان" (١٩٤٨)، وولترز "استعراض عيد الفصح" (١٩٤٨)، وفيلم دونين وكيلى فى أول اشتراك لهما فى الإخراج "فى المدينة" (١٩٤٩)، ووصلت هذه السلسلة إلى ذروة استمرت فى الخمسينيات مع كلاسيكيات مثل "أمريكى فى باريس" (مينيللى، ١٩٥١)، "الغناء فى المطر" (دونين - كيلى، ١٩٥٢)، "عربة الفرقة" (مينيللى، ١٩٥٣)، "إنه طقس صحو دائمًا" (دونين - كيلى، ١٩٥٥)، "جيجى" (مينيللى، ١٩٥٨). ونجحت أفلام وحدة فريد الموسيقية نقديًا وتجاريًا، لكنها كانت أيضًا تدل على الإسراف فى عمليات الإنتاج الذى استنزف أرباح الشركة، التى لم تستطع ألا تنتج هذه الأفلام بينما كانت أرباح ما بعد الحرب آخذة فى الانحسار، لذلك أصبحت هذه السلسلة هى المعقل الأخير لعمليات المرحلة الكلاسيكية فى إم جى إم وطابع الشركة المميز، وآخر مظاهر سيطرتها التى تذوى على الصناعة.

وكان ماير مدافعًا كبيرًا عن فريد وسلسلة الأفلام الموسيقية المبهرة، وهو ما كان متوقعًا بالطبع، ومن المفارقات الشديدة لفترة ما بعد الحرب فى

إم جى إم أن وحدة فريد استمرت إلى ما بعد نظام ماير، والنظم التالية أيضًا. وبحلول عام ١٩٤٨ أدرك شينك أن ماير عاجز تمامًا عن التواؤم مع الظروف سريعة التغير فى فترة ما بعد الحرب، فقد تمسك بعناد بسياسات الإنتاج التقليدية فى الشركة، وبجهاز الإدارة المنتفخ، وكان ينتقد بصراحة توجهات صناعة السينما إلى الواقعية والدراما الاجتماعية، وكان كارهًا للعمل مع الجيل الجديد من المخرجين السينمائيين المستقلين. وكان شينك مهتمًا بالقدر بنفسه بتطورات أخرى، خاصة التناقص المتزايد فى عدد المتفرجين، والحملة الحكومية المضادة للاحتكار (التى كانت تتطلب تخلص شركات الإنتاج من دور العرض التابعة لها - المترجم) ، وظهور التليفزيون الذى هدد نظام الأستوديو إلى حد كبير. وفى محاولة لتقليل النفقات، وجعل إم جى إم تتواءم مع تغيرات الصناعة، طلب شينك من ماير أن "يجد تولبيرج آخر"، وهكذا تم الاتفاق فى عام ١٩٤٨ مع دورى سكارى - الذى كان رئيس الإنتاج فى شركة آر كيه أوه، وكاتبًا ومنتجًا سابقًا لدى إم جى إم - لكى يكون نائب رئيس إم جى إم المسئول عن الإنتاج.

وكان تعاون ماير وسكارى محفوفًا بالمشكلات منذ البداية، بسبب تمسك ماير بالعمليات التقليدية للأستوديو، والاختلاف الكبير بين ذوق كل من الرجلين. فقد كان سكارى يميل إلى سياسات تحررية أزعجت ماير المحافظ، ليس فقط بسبب أن تلك الفترة كانت عصر "لجنة الكونجرس للنشاطات غير الأمريكية" والسيناتور جوزيف ماكارثى وبدايات الحرب الباردة، ولكن الأسوأ من وجهة نظر ماير كان ذوق سكارى فى الأفلام، وميله إلى الاتفاق مع فنانين بالقطعة. ووصل الصراع إلى نقطة الانفجار عندما دعم سكارى

مشروعين للكاتب والمخرج جون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) خارج دائرة الفنانين التى تعاقدت معهم الشركة، وكان الفيلمان هما "غابة من الأسفلت" (١٩٥٠) و"الشارة الحمراء للشجاعة" (١٩٥١)، وكان الفيلم الأول فيلم "جريمة وتشويق" واقعيًا قاتمًا من بطولة مجموعة كلها من الممثلين الرجال كان ماير ينتقدهم بقسوة، لكن الفيلم حقق نجاحًا كبيرًا، مما شجع سكارى على الموافقة على الفيلم الثانى، الذى كان مقتبسًا عن رواية ستيفن كرين القاتمة عن الحرب الأهلية. ورفض ماير تمويل الإنتاج، فاضطر سكارى أن يذهب إلى شينك للحصول على الموافقة، وعندما زادت تكاليف الإنتاج عن الميزانية ولم ينجح الفيلم فى شباك التذاكر، أصر ماير على طرد سكارى. لكن شينك وقف إلى صف سكارى، وفى مايو ١٩٥١، أجبر ماير على الخروج من الأستوديو الذى حمل اسمه.

نضال، وانحدار، وتفكيك

لم يساهم خروج ماير فى تحسن أحوال إم جى إم، وخرج شينك وسكارى من الشركة فى منتصف الخمسينيات، مما أدى إلى خروج العديد من المسئولين التنفيذيين الكبار فى كل من ليو وإم جى إم. وحاول ماير استعادة السيطرة فى عام ١٩٥٧، لكن المحاولة فشلت وتوفى فى نهاية ذلك العام، قبيل إعلان إم جى إم عن أول خسارة سنوية لها فى التاريخ. وتحول الأستوديو بشكل شديد التردد إلى إنتاج المسلسلات التليفزيونية، وكان الأخير فى فتح أرشيفه أمام البث التليفزيونى، رغم أن إم جى إم قامت بتأجير "ساحر أووز" للبث الملون فى أكتوبر ١٩٥٦، ليكون هو أول فيلم هوليودى يذاع فى

وقت البث الرئيسى فى شبكة تليفزيونية. ونجح البرنامج نجاحًا فائقًا فى جذب أكبر عدد من المتفرجين، كما كان علامة أخرى على تحول للصناعة سوف يترك إم جى إم فى الذيل. قاومت ليو/ إم جى إم ضد حكم المحكمة العليا فى قضية باراماونت، وهو الحكم ضد الاحتكار الذى يقضى بألا تكون للشركات المنتجة دور عرض خاصة بها، لكن المحاولة انتهت بالفشل واضطرت ليو للانفصال نهائيًا عن إم جى إم فى عام ١٩٥٩. ومع ذلك حقق الأستوديو نجاحًا من أكبر النجاحات على الإطلاق فى ذلك العام مع فيلم "بن هور"، لكنه أخفق بعد ذلك فى إعادة صنع ذات ميزانيات كبرى لأفلام "سيمارون" (١٩٦٠)، "ملك الملوك" (١٩٦١)، "ثورة على السفينة بونتى" (١٩٦٢).

وأنتجت إم جى إم القليل من الأفلام الكبرى الناجحة فى الستينيات، خاصة "دكتور زيفاجو" (١٩٦٥) و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وهذا الأخير إخراج ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، وأعطى قوة دفع كبيرة لسينما المؤلف الأمريكية الجديدة، كما فعل من قبل فيلم ميكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢) "انفجار" (١٩٦٦). لكن لم يكن للشركة مساهمة كبيرة فى هذه الحركة، كما أنها لم تتبع أى توجهات إنتاج أو تسويق أخرى خلال نهاية الستينيات، حين ابتليت بسلسلة تغيرات فى القيادة وصراعات السيطرة، والتى وصلت إلى الذروة فى عام ١٩٦٩، عندما حققت الشركة أكبر خسارة لها على الإطلاق (٣٥ مليون دولار). ليشتريها مليونير لاس فيجاس متعدد النشاطات كيرك كوريان. ورغم أن باراماونت، وإخوان وارنر، ويونايتد أرتيستس، كانت هى الأخرى أهدافًا للاستحواذ، فإنه قد تم شراؤها بواسطة شركات مندمجة، فأتيح لها الاستمرار فى عملياتها رغم تراجع الصناعة على نطاق واسع. وعلى العكس كان كيركوريان رجل مال وعقارات كبيرًا،

ومهتمًا أساسًا بشركة إم جى إم بسبب اسمها التجارى وقيمة أرشيفها، ولم يكن لديه أى رغبة فى الموافقة على عملياتها الفاشلة فى الإنتاج والتوزيع.

وسرعان ما قام كيركوريان بتعيين الرئيس السابق لشبكة "سى بى إس" جيمس تى أوبرى (١٩١٨-١٩٩٤) لكى يدير الأستوديو، وإعطاء تعليمات بخفض النفقات وتقليل الإنتاج. ومن إحدى نتائج تلك السلسلة الناجحة للشركة من أفلام استغلال موضوع الزنوج قليلة الميزانية، خاصة "شافت" (١٩٧٠) وأجزائه التالية والأعمال التليفزيونية عنه. لكنه سرعان ما بدأ أوبرى فى تفكيك الأستوديو، وباع فى المزاد مجموعة ثمينة من التذكارات والمواد الأرشيفية، كما باع ملحق الأستوديو لكى يصبح عقارات. وجاء الانتقال الأكثر خطرًا فى عام ١٩٧٣، العام الذى افتتح فيه كيركوريان فندق وكازينو إم جى إم فى لاس فيجاس (وكان عندئذ أكبر فندق فى العالم)، إذ باع أوبرى عمليات التوزيع فى إم جى إم لشركة يونايتد أرتيستس، والتى كانت فى استحواذ "ترانساميريكا" منذ عام ١٩٦٧، وأعلن أن إم جى إم سوف تنتج عددًا قليلاً من الأفلام كل عام.

وهكذا بينما كانت صناعة السينما تتعافى اقتصاديًا، توقفت إم جى إم كشركة إنتاج وتوزيع هوليودية كبرى. وكان من أنجح أفلامها آنذاك هو الفيلم الملائم تمامًا "ذلك هو الترفيه!" فى عام ١٩٧٤ ثم جزأه الثانى فى عام ١٩٧٦، وهما احتفاء تسجيلى بأهم انتصارات إم جى إم فى الماضى. وبينما كانت إم جى إم تترنح فى أواخر السبعينيات، كان عمل كيركوريان فى مجال العقارات يزدهر، مما ساعده على شراء يونايتد أرتيستس فى عام ١٩٨١ عندما تداعى الأستوديو بعد كارثة "بوابة الجنة"، الذى تخطى الميزانية فى

فيلم غير قابل للعرض، مما أجبر الشركة على الإفلاس. وبعد العـودة إلــى مجال التوزيع، زاد كيركوريان من إنتاج "إم جى إم/ يو ايه" بعد اندماجهما، رغم أنه حتى عام ١٩٨٦ لم يظهر لهما فيلم جدير حقًا بالذكر، وفــى ذلــك العام قام تيد تيرنر (ولد عام ١٩٣٨) بشراء الشركة، ليبيــع مــرة أخــرى العلامة التجارية لكل من يو ايه وإم جى إم إلى كيركوريان مرة أخرى، وباع أرض إم جى إم إلى شركة لوريمار، وهى شركة إنتاج تليفزيونية كبرى.

عندئــذ بدأت فترة حادة أكثر فوضى، واضطرابًا، ونزاعًا قانونيًا على إم جى إم، خلالها تغيرت الإدارة عدة مــرات فـــى الـــشركة، واســـتمرت المنازعات القضائية على ملكية مكتبتها والعديد من سلاسل أفلامها المهمـــة، خاصة بعد أن باعت لوريمار أرض الأستوديو (فى عام ١٩٨٩) إلى إخوان وارنر. وأنتجت إم جى إم القليل من الأفلام الناجحة، مثــل "ثيلمـــا ولـــويز" (١٩٩١)، واشتركت فى توزيع أفلام أخرى لدور العرض وللتليفزيون، بمـــا فى ذلك فيلما يونايتد أرتيستس عن جيمس بوند "العـــين الذهبيـــة" (١٩٩٥) و"الموت فى يوم آخر" (٢٠٠٢). وبعد أن انتقلت الملكية مـــن تيرنـــر إلـــى كيركوريان، ثم فى بداية التسعينيات إلى رجل المال جانكارلو باريتى (الذى كان مالكًا آنذاك لعمليات باتيه السينمائية)، قام كيركوريان بإنشاء اتحاد مالى لإعادة شراء إم جى إم فى عام ١٩٩٦، وأدى ذلك إلى العديد مـــن سلـــسلة انتقال الملكية، خاصة متعلقات أرشيف إم جى إم، الذى كان قويًا بما يكفـــى لجذب العديد من العروض. وفى عام ٢٠٠٤ قام كيركوريان ببيع إم جـــى إم لاتحاد وسائط اتصال كان من شركائه الرئيسيين شركة سونى (التى اشترت

شركة أفلام كولومبيا فى عام ١٩٨٩)، وشركة كومكاست العملاقة فى عالم الكيبل، وكانت الصفقة بمبلغ ٤,٨ مليار دولار.

وأدى هذا الاستحواذ أخيرًا إلى أن تصبح إم جى إم فى مصاف الاتحادات العالمية لوسائط الاتصال، لكنها لم تكن مؤشرًا على العودة إلى الإنتاج الفعال للأفلام. لقد كانت سونى وكومكاست مهتمتين بشركة إم جى إم للأسباب نفسها التى دفعت كيركوريان من قبل للاهتمام بها، أى بسبب اسمها التجارى ومحتويات مكتبتها وأرشيفها (بما فى ذلك سلاسل جيمس بوند وبينك بنثر - الفهد الوردى - التى حصلت عليها إم جى إم من خلال يو إيه). كما أن المبلغ الذى دفعه المالكون الجدد يشير جيدًا إلى قيمة "الأسماء التجارية" و"البرامج" (هنا تعنى الأفلام - المترجم) فى عصر وسائط الاتصال. وهكذا، حتى عندما أعلنت سونى خططًا للتقليل من إنتاج إم جى إم ليصبح عدة أفلام فقط كل عام، فعلى الأرجح أن اسم مترو جولدوين ماير (وشعارها)، مع أفلامها الكلاسيكية، سوف تحتفظ بقدرتها على الوجود، كما أنها سوف تظل تذكيرًا دائمًا بالعصر الذهبى لهوليود.

انظر أيضاً:

"نظام النجوم"، "نظام الأستوديو"، "يونايتد أرتيستس".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Balio, Tino. *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Crowther, Bosley. *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire*. New York: E. P. Dutton, 1957.

Eames, John Douglas. *The MGM Story: The Complete History of Fifty-Seven Roaring Years*. Revised ed. New York: Crown, 1979.

Eyman, Scott. *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*. New York: Simon & Schuster, 2005.

Fordin, Hugh. *The World of Entertainment: Hollywood's Greatest Musicals—The Freed Unit at MGM*. New York: Doubleday, 1975.

Marx, Samuel. *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints*. New York: Random House, 1975.

Ross, Lillian. *Picture*. New York: Rinehart, 1952.

Schary, Dore. *Heyday: An Autobiography*. New York: Little, Brown, 1979.

Thomas, Bob. *Thalberg: Life and Legend*. New York: Doubleday, 1969.

Thomas Schatz

لويس بى . ماير

ولد باسم إيليزير ماير، مينسك روسيا (الآن بيلاروسيا)

٤ يوليو ١٨٨٥ (أو ربما ١٨٨٢)، توفى فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٧

حمل ماير لقب "مهراجا هوليود" بواسطة كاتب سيرة حياته، بوسلى كراوثر الناقد السينمائى لنيويورك تايمز، وكان بالفعل ذا سلطة هائلة ليس فقط فى إم جى إم، ولكن فى هوليود كلها خلال عصرها الذهبى. ورغم أنه كان أقل إبداعًا من رؤساء الشركات الأخرى الكبار، ويفتقد العشق الطاغى للأفلام، فإنه كان مديرًا داهية ذا براعة فى أن يحيط نفسه بالمواهب الكبرى، بما فى ذلك مسئولو الإنتاج التنفيذيون مثل إيرفينج تولبيرج، وزوج ابنته ديفيد سليزنيك، كما كان بارعًا فى الحفاظ على عمليات الإنتاج التى تصنع أفلامًا ذات جودة. كان من النادر أن يقرأ سيناريو (وكان يعتمد فى ذلك على كيت كوربالى، قارئته الشخصية أو "حكاءة الحواديت")، كما لم يكن يهتم بعمليات صناعة الأفلام فى إم جى إم. ومع ذلك كان ماير ذا ذوق فى سلع التسلية والترفيه المصقولة والمأمونة، والقيم المحافظة، كما أن عاطفيته كانت تظهر فى أفلام الشركة. وكان يعد الأستوديو عائلة واحدة كبيرة. وأنه الراعى الرحيم لها، ورغم أنه كان يمكن أن يكون طاغية قاسيًا متقلب المزاج، فإن العاملين فى الشركة كانوا يكافأون بأعلى المرتبات والأجور، وأفضل مصادر صناعة الأفلام فى هوليود.

ولد ماير فى روسيا، وهاجر إلى الولايات المتحدة عبر كندا فى صباه، وانطلق فى عالم السينما عندما اشترى دار سينما صغيرة (نيكلوديون) فى عام ١٩٠٧. ثم تحول بعد ذلك إلى التوزيع، وتوجه أخيرًا إلى الغرب ليبدأ شركة إنتاجه الخاصة. وكانت شركة "أفلام لويس بى ماير" عنصرًا صغيرًا فى اتحاد مترو جولدوين ماير الذى تكون فى عام ١٩٢٤، وكانت مهاراته فى الإدارة، وقدرته على صنع أفلام من الدرجة الأولى، هى التى ضمنت له دورًا كنائب رئيس وكمدير عام. وبينما أدار ماير الأستوديو، والحشد الهائل من الفنانين المتعاقد معهم، فإن تولبيرج أشرف على عملية صناعة الأفلام، وقاما معًا بإدارة عملية الصعود السريع لشركة إم جى إم، من خلال براعة ماير الإدارية والمالية والنزعة المحافظة أيديولوجيًا، مع ميل لعظمة أفلام مليئة بالنجوم، والتى تناقضت مع غرائز تولبيرج الإبداعية، وميله إلى قبول المخاطرة، والرومانسية ذات النزعة النقدية المريرة، وعلاقة ثقة مع الكتاب والمخرجين.

وبحلول الثلاثينيات سيطرت إم جى إم على الصناعة، وكان ماير - بلا شك - هو أقوى شخصية فى هوليود. وبدأت سيطرة إم جى إم فى الهبوط بعد وفاة تولبيرج، خاصة فى الأربعينيات عندما اعتمد ماير على مجموعة ممتدة من المنتجين، ورفض أن يعدّل عمليات الأستوديو الثابتة التى لم تعد موائمة. وكان وصول دورى سكارى فى فترة ما بعد الحرب للإشراف على الإنتاج علامة على بداية النهاية لماير، فقد تصارع الاثنان صراعًا مريرًا، وفى عام ١٩٥١، وبعد سبعة وعشرين عامًا من رئاسة ماير، ترك إم جى إم دون أثر من الصخب. وحاول ماير فى مجال الإنتاج المستقل دون نجاح، كما حاول أن يستعيد التحكم فى إم جى إم فى عام ١٩٥٧، لكن المحاولة فشلت، وتوفى بعد شهور قليلة.

FURTHER READING

Crowther, Bosley. *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer.* New York: Holt, 1960.

Eyman, Scott. *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer.* New York: Simon & Schuster, 2005.

Marx, Samuel. *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints.* New York: Random House, 1975.

Thomas Schatz

جريتا جاربو

ولدت باسم جريتا لوفيزا جوستافسون، ستوكهولم، السويد

فى ١٨ سبتمبر ١٩٠٥ توفيت فى ١٥ أبريل ١٩٩٠

كانت جريتا جاربو هى أول وأهم مجموعة متميزة من نجمات شركة إم جى إم خلال العصر الكلاسيكى، وكانت تجسد مفهوم الأستوديو عن البهاء والأسلوب. كانت امرأة جميلة، لكنها كانت ضخمة وصعبة المراس، وكانت الأكثر تصويرًا فى صور فوتوغرافية سواء من مسافات بعيدة أو لقطات قريبة، كما كانت الأفضل فى إبراز رشاقة متعلقاتها (كانت كثيرًا ما تظهر فى أفلام دراما تاريخية أو فى أماكن غريبة)، والأهم أنها كانت تظهر وجهًا فاتنًا وشخصية أثيرية. ظهرت فى حوالى خمسة وعشرين فيلمًا هوليوديًا فقط، جميعها لشركة إم جى إم، قبل تعاقدها المفاجئ فى عام ١٩٤٢، وكانت قد أصبحت عندئذ أسطورة حية تجاوزت نجوميتها، أسطورة زادت بعد تقاعدها.

ولدت فى ستوكهولم وتربت فى أجواء فقيرة، وحاولت أن تجرب حظها فى التمثيل السينمائى، وحققت نجاحًا مبكرًا (باسم جريتا جوستافسون) فى السويد وألمانيا، وفى عام ١٩٢٥ تعاقد معها ماير بينما كان يبحث عن المواهب فى أوروبا. وأصبحت جريتا جاربو فى شركة إم جى إم، وحققت نجاحًا سريعًا فى فيلم "السيل" (١٩٢٦)، ثم انطلقت إلى النجومية عندما

شاركت جون جيلبيرت بطولة "اللحم الحـــى والـــشيطان" (١٩٢٦)، وظهــر الاثنان فى العديد من الأفلام الناجحة الكبرى، رغم تراجع نجومية جيلبيرت وصعود نجومية جاربو مع السينما الناطقة، والتى بدأت مع "أنـــاً كريـــستى" (١٩٣٠) الذى أعلنت إم جى إم فيه أن "جاربو تنطق!"، حيث أضاف إلقاؤها ذو اللكنة السويدية القوية إلى غموضها الغريب.

كانت جاربو هى النجمة الأغلى (والأعلى أجــرًا) فـــى الثلاثينيـــات، وكانت أفلامها مؤكدة النجاح فى شباك التذاكر، ليس فقــط فـــى الولايـــات المتحدة وحدها ولكن فى الخارج أيضًا، خاصة فى أوروبا. وكان مجال قوتها هو الدراما المبهرة ذات قصص الحب الفاشلة التـــى أكــدت علـــى جمالهـــا الغامض البعيد عن المنال. وفى الحقيقة أن جاربو ذاتها كانت شخصية أكبر من الحياة، برعت فى لعب البطولات التاريخية والأدبيات الأســطورية فـــى أفلام مثل "ماتا هارى" (١٩٣١)، و"الملكة كريستينا" (١٩٣٣)، و"أنًا كارينينا" (١٩٣٥)، و"غادة الكاميليا" (١٩٣٦)، و"الغزو" (١٩٣٧). وعملت مع طيف واسع من المخرجين الكبار، مثل كلارينس براون فى ستة أفلام، لكن أهم من تعاون معها فى إم جى إم كانوا المسئولين عن "مظهــر" أفلامهـــا، خاصـــة المصور الفوتوغرافى ويليام دانييلز، ومصمم الأزياء أدريان، والمخرج الفنى سيدريك جيبونز، وكلهم عملوا فى معظم أفلامها.

وشهدت الحياة الفنية نقطتى تحول مهمتين غير متوقعتين خلال فترة ما بعد الحرب، الأولى فى تحولها الضرورى إلى الكوميديا الرومانسية ("جاربو تضحك!") فى "تينوتشكا" (١٩٣٩)، ثم تقاعدها المفاجئ بعد فيلم كوميدى آخر "المرأة ذات الوجهين" (١٩٤١)، وكان هذا الفيلم الأخير من إخفاقاتها النادرة

فى شباك التذاكر، بسبب الحذوفات التى طلبتها "الرابطة الكاثوليكية للآداب". وقاومت جاربو المحاولات العديدة المتكررة لإعادتها من تقاعدها في السنوات الأخيرة، وكأنها تعيد جملتها الشهيرة: "أريد أن أبقى وحدى".

مشاهدات مقترحة:

"السيل" (١٩٢٦)، "اللحم الحى والشيطان" (١٩٢٦)، "امرأة ذات علاقات عاطفية" (١٩٢٨)، "أنا كريستى" (١٩٣١)، "صعود وسقوط سوزان لينوكس" (١٩٣١)، "ماتا هارى" (١٩٣١)، "الملكة كريستينا" (١٩٣٣)، "أنا كارنينا" (١٩٣٥)، "غادة الكاميليا" (١٩٣٦)، "الغزو" (١٩٣٧)، "نينوتشكا" (١٩٣٩)، "امرأة ذات وجهين" (١٩٤١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Paris, Barry. *Garbo.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Vieira, Mark A. *Greta Garbo: A Cinematic Legacy.* New York: Abrams, 2005.

Thomas Schatz

الميزانسين

Mise-En-Scène

الميزانسين هو ما نراه فى أى فيلم، والمونتاج هو مالا نراه. تلك تعريفات مبسطة، لكنها تؤكد على أمرين جوهريين: وحدات البناء الأساسية فى الفيلم – اللقطة والقطع المونتاجى – وتعقيدات كل منهما، هى ما تساعد الفيلم على تحقيق إنجازه وأجوائه. والميزانسين يتعلق باللقطة، رغم احتياجنا لأن نتذكر فى لاوعينا أن المونتاج – أى وضع لقطتين معًا – لا يؤثر فقط على بناء سرد الفيلم، ولكن أيضًا على كيفية فهم المتفرج للقطات.

تكون مصطلح "الميزانسين" فى المسرح، وهو يعنى حرفيًا "الوضع فى المشهد" أو "أن تضع فى المشهد"، ويشير إلى تصميم وإدارة العمل كله. ودخل المصطلح إلى السينما بواسطة مجموعة من نقاد السينما الفرنسيين فى الخمسينيات، والذين سوف يصبح العديد منهم مخرجين، ليشكلوا الموجة الجديدة الفرنسية فى الستينيات، وكان أحدهم هو فرانسوا تروفو الذى استخدم المصطلح على نحو سلبى لوصف المخرجين الفرنسيين من تيار "تقاليد الجودة"، وهى الأفلام الفرنسية ثقيلة الحركة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية. ولقد رأت نظرية الموجة الجديدة أن هذه الأفلام لا تقوم إلا بترجمة الروايات إلى أفلام. وكان أندريه بازان هو أهم ناقد سينمائى منذ

سيرجي إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) (السينمائي الروسي الثوري الذي كان أستاذًا في الميزانسين، رغم تأكيده النظري على أحد أشكال المونتاج)، وبازان كان أكثر إيجابية بكثير في استخدامه للمصطلح، وسوف تتبع مناقشاتنا التالية للميزانسين من ملاحظاته.

عناصر الميزانسين

يولد الميزانسين بواسطة بناء اللقطات، والطرق التي تؤدي بها هذه اللقطات إلى التماسك والاتساق البصريين، عبر التوليف من لقطة إلى أخرى. والميزانسين يتضمن كل العناصر أمام الكاميرا، وهي العناصر التي تكوّن اللقطة: الإضاءة، واستخدام الأبيض والأسود أو الألوان، ووضع الشخصيات في المشهد، وتصميم العناصر داخل اللقطة (وهذا جزء من عملية تصميم الإنتاج)، ووضع الكاميرا بالنسبة للشخصيات في مكان التصوير، وحركة الكاميرا و/ أو الممثلين، وتكوين اللقطة ككل، أي كيفية تأطيرها وما هو موجود في الكادر. وحتى الموسيقى يمكن أن تعد جزءًا من الميزانسين، فهي إذا لم تكن ترى فهي عندما تكون جيدة تقوي البناء البصري والسردي للقطة.

ويشير الميزانسين السينمائي إلى كيفية قيام المخرجين - الذين يعملون بالتوافق مع مديري التصوير، ومصممي الإنتاج - بتجسيد أو بالأحرى خلق العناصر البصرية في اللقطة، والنجاح في تكوين عوالم متخيلة متماسكة

وواضحة. ويحمل التكوين وتجسيد المكان السينمائى داخل أى فيلم الكثير من الطاقة والمعنى السرديين بقدر ما يحمل الحوار الذى يأتى على لسان الشخصيات. لذلك فإن الميزانسين جزء من سرد الفيلم، لكنه يستطيع أن يحكى قصة أشمل، ويشير إلى أشياء حول الأحداث والشخصيات تتجاوز الكلمات التى ينطقون بها.

ويمكن أن يكون الميزانسين أيضًا مصطلحًا تقييمًا، فقد يقول النقاد إن فيلمًا ما يملك أو لا يملك ميزانسين. وعلى سبيل المثال إذا كان فيلم يعتمد تمامًا على الحوار لكى يحكى قصته، وإذا كان بناؤه البصرى مكونًا فى الأساس من كاميرا ثابتة موضوعة فى مستوى العين وتنظر إلى الشخصيات الذين ينطقون فى المشاهد، وإذا كانت الإضاءة ساطعة وبلا ظلال، فإن الفيلم يفتقر إلى الميزانسين. وعلى مستوى أكثر ذاتية، إذا كانت عينا المتفرج تسرحان بعيدًا عن الشاشة لأنه ليس هناك ما يجذبه لكى ينظر إليه، فإن الفيلم يفتقر إلى الميزانسين. وقد ينجح مثل هذا الفيلم على مستويات أخرى، لكن ليس على المستوى البصرى إنه ليس مبنيًا فى الكاميرا ولكن فى غرفة المونتاج، حيث العملية أرخص كثيرًا لأن الممثلين غير موجودين. والأفلام ذات الحوار الجيد، والسرد ذو البناء الجيد، لكن مع القليل من الميزانسين، يمكن أن تكون أفلامًا جيدة، لكنها نادرة ندرة الأفلام المكتوبة جيدًا.

وقد لا يهتم نقاد السينما الصحفيون كثيرًا بالميزانسين، وهم نادرًا ما يهتمون بمظهر الأفلام، ويركزون فى الأغلب على إذا ما كانت القصة والشخصيات تبدو "حقيقية". وقد يطلقون على الأفلام ذات المسحة البصرية

المميزة أنها "فنية"، أو قد يقولون إن لها "زوايا كاميرا" مثيرة للاهتمام. وقد يريد متفرجو السينما مجرد التسلية والترفيه، ولا يعبأون بكيفية بناء الفيلم. لكن السينمائيين والمتفرجين المهتمين – مثلهم في ذلك مثل الروائيين الموهوبين والقراء – يريدون عوالم سينمائية كاملة متكاملة وتفصيلية هي في الوقت ذاته مفتوحة على عوالم وتجارب المتفرجين، ومثل هؤلاء سوف يجدون إشباعًا في التعقيد البصري للميزانسين.

السينمائيون والميزانسين

كان الميزانسين من الاهتمامات الأساسية للسينمائيين في العديد من البلدان والفترات. كانت التعبيرية الألمانية قد تطورت في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة في التصوير التشكيلي، والكتابة، والسينما. وكانت التعبيرية في كل هذه الأشكال هي سينما ميزانسين، إذ تعبر عن الصراع النفسي للشخصيات مجسدًا في مكان تسكنه الشخصيات. ومن أهم أمثلة التعبيرية الألمانية في السينما فيلم روبرت فينه "مقصورة الدكتور كاليجاري" (١٩٢٠)، وفيلم إف دابليو مورناو "نوسفيراتو" (١٩٢٢) وهو أول الأفلام عن دراكيولا. وكانت هذه الأفلام تخلق مجالاً بصريًا قاتمًا ومثيرًا للقلق ومخيفًا. وكان للتعبيرية الألمانية تأثير هائل عندما انتقل فنانوها إلى الولايات المتحدة، وظهر ذلك في فيلم "الشروق" (١٩٢٧) من إخراج مورناو، وأفلام الرعب من شركة يونيفرسال في أوائل الثلاثينيات مثل "فرانكينشتاين" (١٩٣١)، "دراكيولا" (١٩٣١) وحلقاتهما التالية، وفيلم "المواطن كين"

(١٩٤١)، ونمط الفيلم نوار فى الأربعينيات، و"سايكو" (١٩٦٠)، و"سائق التاكسى" (١٩٧٦). وهذه الأفلام - وأفلام أخرى - استعارت فكرتها عن الميزانسين من التعبيرية الألمانية، رغم أن ذلك لم يكن التأثير الوحيد على هذه الأفلام.

وقام مخرجون لاحقون بتطوير ميزانسين شخصى تمامًا، وعلى سبيل المثال ميكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢) خلق ميزانسين شديد التعقيد والبلاغة فى أفلام مثل "الصرخة" (١٩٥٧)، و"المغامرة" (١٩٦٠)، "الليل" (١٩٦١)، "الخسوف" (١٩٦٢)، "صحراء حمراء" (١٩٦٤)، "انفجار" أو "تكبير" (١٩٦٦)، "المهنة صحفى" أو "المسافر" (١٩٧٥). وكما لاحظت روزاليند كراوس فى "اللاوعى البصرى"، فإن أنطونيونى - مثل المصورين التشكيليين التعبيريين التجريديين الأمريكيين فى تلك الفترة (جاكسون بولوك ومارك روثكو على سبيل المثال) - قام بعكس التقاليد المعتادة التى تضع الشخصيات الإنسانية فى مقدمة الكادر أمام خلفية (ص ٢-٢٧). لقد كان أنطونيونى يؤمن أن الخلفية - أو فى هذه الحالة البيئة المحيطة بالشخصية - يجب أن تكون فى المقدمة، والشخصيات تشكل فقط جزءًا من الميزانسين الذى يحددهم بالمكان الذى يوجدون فيه، والأشياء المحيطة بهم، وكيفية ملاحظة الكاميرا لهم.

والمعمار هو النقطة المرجعية الأساسية عند أنطونيونى، ولا يمكن اختزال تيمات أفلامه إلى الحبكة، فهى تقوم باستكشاف كيف أن المكان الذى تقيم فيه الشخصيات يفسر أزماتهم - وهو شىء لا يستطيعون هم أنفسهم شرحه بالكلمات. وعادة ما يضعهم أنطونيونى فى إطار من النوافذ، ويجعلهم

فى تكوين بين الأبنية التى تكاد أن تحولهم إلى أقزام. وفى أفلامه الملونة يقوم اللون بتحديد المواقف، مثل الدخان الأصفر المتدفق من المصانع فى "صحراء حمراء"، والكاميرا التى تبتعد بشكل غير متوقع عن شخصية لتتبع خطًا أزرق يمضى عبر السقف فى الفيلم نفسه، بما يخلق أجواء تتيح للمتفرج فهم الشخصيات بصريًا على نحو لا تستطيع الشخصيات ذاتها فهمه. ومثل المصور التشكيلى التعبيرى التجريدى، يعمل أنطونيونى على أن يخلص عمله من الشخصية الإنسانية الفردية، ففى نهاية "الخسوف"، تتواعد الشخصيتان الرئيسيتان على اللقاء فى منتجع، لكنهما لا تلتقيان، وتتألف الدقائق العشر الأخيرة من الفيلم من "كولاج" من بنايات شاهقة يسكنها - إذا كان أحد يسكنها - وجوه بلا أسماء. ويكون اهتمام الكاميرا مركزًا على الأشياء، ماء ينزاح من بالوعة، قطرات تروى حقلاً، عربة جياد تحمل رجلاً عبر الشارع، بناية مغطاة بالكامل بالحصائر. تلك رؤية تجريدية لصور مثيرة للقلق ولا تحمل تفسيرًا، ثم تأتى معلومة صغيرة عابرة فى عنوان رئيسى بصحيفة تقول "قنبلة ذرية"، وهكذا يطفو القلق من عالم ما بعد القنبلة الذرية، يجعل الشخصية الإنسانية متضائلة أمام أحداث ليست تحت سيطرة أفراد.

هيتشكوك

كان ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) أستاذًا فى التشويق الذى يتحقق من خلال التشويق. وفى أفضل أفلامه كان الممثلون جزءًا من خطة بصرية أكبر، وكان فيلم "سايكو" (١٩٦٠) نموذجًا جيدًا على ذلك، فالفيلم له تأثير

منوم غير واعٍ على المتفرجين، لأنه يلمس خوفًا غريزيًا من رعب مجهول، وجنون يبدو غير قابل للإيقاف. والفيلم يمارس تأثيرًا عميقًا ومقتــصدًا لأن هيتشكوك يصنع حالة بصرية مقنعة من عالم خانق من المخاوف والقلق الذى لا ينتقل إلينا فقط من خلال الحدث، وإنما من خلال البصرى لهذا العالم.

ويبنى هيتشكوك الميزانسين فى هذا الفيلم بأنماط بصرية مجردة مــن الخطوط الرأسية والأفقية، وهو مثل أنطونيونى يعتمد على تقنيات حديثة من التصوير التشكيلي، وهذا النمط البصرى يبدأ من مشهد العناوين الافتتاحيــة، ويعطي مسودة لكل لقطة تقريبًا تأتي بعد ذلك، ويــصل إلــى الــذروة فــى الصورة الأفقية للفندق على الطريق على خلفية البناء الرأسى للمنزل المظلم القديم. وهذا النمط الصارم مسئول جزئيًا عن الصدمة التى تحــدث عنــدما يتحطم، مثلما فى المسار المنحنى للسكين، أو مع تدفق دماء مــاريون فــى دوائر من بالوعة البانيو. وتحتشد الإيقاعات البصرية فى الفــيلم: الحركــة صعودًا وهبوطًا على السلم، مشهد الردهة الشهير عندما كشف نورمان بيتس وطيوره المحنطة فى صمت عن "المفاجأة" فى ذروة الفيلم. والفيلم كلــه تــم تصويره فى مجال بصرى رمادى محكــوم جيدًا، إنه عالم قمعى كئيب حيث لا يكاد يوجد العالم "الخارجي" الطبيعى. ومشاهد مثل المشهد الافتتاحى فــى غرفة الفندق، ومكتب ماريون، ورحلتها بالسيارة إلى الموتيل الــذى يملكــه بيتس، هذه المشاهد تم تصميم تكوينها بحيث تبدو ماريون محاصرة. وعندما تزحف كاميرا هيتشكوك على السلالم، أو تبتعد عن العين الميتــة لمــاريون لتقترب من المال على الطاولة، فإن الكاميرا لا تفتح مساحة أو فــضاء بــل

تزيد انغلاقه. وكل شيء هنا هو معزوفة بصرية، وأمام أعيننا تتجمع قطع لغز الفيلم قطعة وراء أخرى.

وفى فيلم "دوار" (١٩٥٨) يقوم هيتشكوك – مثل الكثير من المخرجين الذين يجيدون الميزانسين ويميلون إليه – بخلق خطة لونية دقيقة، ووضع الشخصيات فى الكادر بحيث إن المتفرج يعلم ما يحدث لهم بالطريقة التى يراهم بها. والشخصيات هنا جزء من خطة مكانية مصممة جيدًا، طورها هيتشكوك لكى يشير إلى المتفرج بما لم يتم قوله أصلاً. والشخصية الرئيسية التى يمثلها جيمس ستيوارت: "سكوتى"، يتصرف فى النصف الأول من الفيلم وهو تحت تأثير كذبة، وافتتانه القائم على هذه الكذبة، وفى النصف الثانى يتصرف من خلال نوع من الاضطراب النفسى الناتج عن الكذب عليه. وهذه المعلومات السردية الحاسمة تُقدم لنا من خلال العلاقات المكانية، والطريقة التى يُرى بها الشخصية فى الكادر، وما ينظر إليه. إنه ليس ممثلاً بقدر ما هو جزء من الميزانسين.

الكاميرا المتحركة والالتقاطات الطويلة زمنيًا

الكاميرا المتحركة هى عامل مهم فى خلق الميزانسين، لأنها تفتح المكان، وترحل فيه وتعيد تحديده. ويمكن للكاميرا أن تتبع الشخصيات أو تسبقهم، وتظهرهم على أنهم أقوياء، أو تقلل من قوتهم. والكاميرا المتحركة تقوم بما لا يستطيع القطع المونتاجى أن يقوم به، أن تجعل المكان كلاً متكاملاً. وكان أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) وستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) أستاذين فى الكاميرا المتحركة، فقد خلق ويلز فى "لمسة الشر" (١٩٥٨)، ومعالجته السينمائية لرواية كافكا "المحاكمة" (١٩٦٢) عوالم

كابوسية قاتمة تتسلل فيها الكاميرا كالثعبان، فلا تسمح لشىء أن يهرب من نظرة تحديق المتفرج، بينما تخلق فى الوقت ذاته مساحات مثيرة للتشوش والاضطراب تبدو كأنها غير متصلة ببعضها. وكل من ويلز وكوبريك خلق فضاءات تشبه المتاهة بالمعنى الحرفى للكلمة، ففى "التماع" (١٩٨٠) لكوبريك تزحف الكاميرا داخل متاهة محصورة حيث يصبح البطل جاك محاصرًا ومتجمدًا بالمعنى المجازى للكلمة، وفى "المحاكمة" يتجول جوزيف كيه فى متاهة مظلمة من متاهات القانون. والحركة عند هذين المخرجين تخلق ميزانسين ذا حصار كامل، حيث يتم ابتلاع الشخصيات فى العالم الذى تخلقه الكاميرا لهم.

وجنبًا إلى جنب الكاميرا المتحركة، فإن الالتقاطات الطويلة هى عنصر مهم آخر من عناصر الميزانسين. ولن تجد تعارضًا ظاهرًا بين اللقطة والقطع المونتاجى مثلما تجده، عندما يسمح المخرج للمشهد أن يستمر دون توليف، ويستمر الممثلون فى التمثيل، والمتفرجون فى الفرجة. ويمكن استخدام الالتقاطة الطويلة لمجرد البراعة والتقنية، مثل الالتقاطة التى تستمر ما يزيد على أربع دقائق فى مشهد ليلى "كوبا كابانا" فى فيلم مارتين سكورسيزى "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، وفيه تتحرك الكاميرا مع الشخصيات إلى أسفل الدرج، وفى المطبخ، وتدخل الملهى، بينما يحدث كل أنواع الأفعال والحوار طوال الوقت. ويمكن أن تعبر الالتقاطة عن الخطر الشديد وتنطوى عليه، مثل الالتقاطة عبر الخنادق فى فيلم كوبريك "طرق المجد" (١٩٥٧)، أو الحركة غير العادية مع اهتزاز رائد الفضاء فى قاعة الطرد المركزى فى سفينة الفضاء فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨). وليس هناك بين هذه المشاهد ما هو مفرط الطول، رغم أن عبور الخنادق

مثير للاضطراب، وفيه قطع متبادل مع وجه الكولونيل داكس المتسم بالإصرار وهو يتحرك على خط الجنود ببصره. لكن كل تلك الالتقاطات الطويلة بالكاميرا المتحركة تتميز بالحدة والحيوية، كعلامات بصرية على هدف الشخصية وفشلها النهائى، ناهيك عن إبداع المخرج.

الاستخدامات المتأخرة للميزانسين

يظل الميزانسين نادرًا إلى حد ما فى السينما الهوليودية، لأنه مكلف، والأسوأ من ذلك – من وجهة نظر الأستوديو – أنه يلفت الانتباه إلى نفسه بدلاً من أن يجعل الشاشة مساحة شفافة تنمو فيها حكاية القصة. لكن بعض المخرجين المعاصرين يبدون أسلوبًا بصريًا مميزًا مرادفًا للميزانسين، وأحدهم هو ديفيد فينشر (ولد فى عام ١٩٦٢)، ففى "سبع" (١٩٩٥)، و"اللعبة" (١٩٩٧)، و"نادى القتال" (١٩٩٩)، يؤسس بنى بصرية وتكوينية للعوالم المتخيلة لهذه الأفلام. ثم تصوير "سبع" بالألوان، لكن فينشر ومدير تصويره داريوس خوندى عملا على أن يبدو الفيلم خاليًا من الألوان مع صبغة خضراء صفراء، وهو مظهر غير مريح يعبر – مع الظلام والمطر الذى لا ينقطع – عن كآبة عالم الفيلم. كما استخدم فينشر نظامًا للتحكم فى الميزانسين فى هذا الفيلم وفى أفلامه الأخرى، فهو يبنى لقطاته عبر خط أفقى يتكامل مع شكل الشاشة العريضة التى يستخدمها. وكما فى فيلم "سايكو"، كل شىء يبدو مقصودًا ومقدرًا: فالتكوين وحركات الكاميرا تحدث عبر الخط الذى يضع حدودًا لعالم آخر غير محدد. وفيلم "سبع" يدور فى مدينة لم يحدد اسمها، مدينة رمادية وممطرة على الدوام. وعند نهاية الفيلم، وبعد رحلة

قصيرة نسبيًا بالسيارة، تجد الشخصيات نفسها فى صحراء تمتد فيها كابلات الكهرباء العالية. إن فيلم "سبع" – مثل أى فيلم تعبيرى – يخلق حالة ذهنية، لكنها ليست حالة فردية، ولكنها – مثل فيلم "سايكو" – حالة من القلق الكونى.

والسبب الأكثر أهمية في التأكيد على الميزانسين كان وسوف يظل إحساس المخرج بمعارضة الأسلوب الموحد الذى لا يمكن معرفة صاحبه، وفرضته هوليود عن طريق المونتاج السريع غير الملحوظ. وخلق ميزانسين متماسك ومجسد هو وسيلة للتعبير الشخصى. ومن الأماكن والمساحات العائلية الهادئة عند المخرج اليابانى ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣) الذى يُعرِّف ويحدد شخصياته من خلال الأشياء المحيطة بهم، إلى المساحات المظلمة المثيرة للدوار فى العوالم التى يخلقها أورسون ويلز، إلى المدن التجريدية عند أنطونيونى والأماكن الداخلية التى تشبه السجن عند المخرج الألمانى فيرنر فاسبندر (١٩٤٥-١٩٨٢)، إلى التكوينات وحركات الكاميرا المعبرة التى يخلقها مارتين سكورسيزى (الذى يستخدم مدير التصوير عند فاسبندر: مايكل بولهاوس)، فإن المخرجين المبدعين قد طوروا بدائل لواقعية هوليود الإيهامية من خلال الميزانسين – والتكنيك يؤكد على عمليات الوسيط السينمائى بدلاً من أن يخفيها. واختيار الزوايا، وتحريك الكاميرا، وقرار أين توضع الكاميرا وكيفية تصميم ديكور وإضاءة المشهد، هى من بين الأشياء التى تستطيعها السينما وليس أى فن آخر. وتلك القرارات الجمالية التراكمية هى من علامات المخرجين العظام وهم يخلقون عوالم متخيلة كاملة ومتسقة.

انظر أيضا:

"نظرية المؤلف"، "الإخراج".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 vols. Edited and translated by Hugh Grey. Berkeley: University of California Press. 1967, 1971.

Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: British Film Institute, and Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

Chatman, Seymour. *Antonioni or, the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Translated by Jay Leyda. New York: Harvest Books, 1969 [1949].

Kolker, Robert Phillip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. New York: Oxford University Press, 1983. http://www.otal.umd.edu/~rkolker/AlteringEye (accessed 5 December 2005).

———. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2000.

Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconsciousnconscious*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1993.

Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press, 1978.

Rothman, William. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Truffaut, François. "A Certain Tendency of the French Cinema." *Movies and Methods: An Anthology*, vol 1. Edited by Bill Nichols, 224–237. Berkeley: University of California Press, 1977.

Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. New York: Norton, 2000.

Robert Kolker

الموسيقى

Music

"الموسيقى السينمائية" كمصطلح تشير إلى الموسيقى المؤلفة أو المختـارة خصيصًا لكى تصاحب الأفلام. وعملية الجمع بين الموسيقى والصورة قديمة قدم السينما ذاتها، ففي الحقيقة أن توماس أديسون قد فكر فى الصور المتحركة كمصاحبة بصرية للموسيقى الصادرة من آلة الفونوغراف التى اخترعها. وبداية من الأفلام الأولى التى عرضت للجمهور الباريسى فى عام ١٨٩٥، إلى أفلام الشاشة العريضة المعاصرة ذات الصوت الرقمى المحيط بتقنية دولبى، كانت الموسيقى عنصرًا دائمًا فى التجربة السينمائية. فقد كانت ترتجل أحيانًا وتؤلف مدونة فى أحيان أخرى، وكانت تعزف حية أو مسجلة، وكانت تتألف من موسيقى أصلية أو مأخوذة عن أعمال أخرى، وكانت لها وظائف تختلف من بلد إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن نمط فيلمى إلى آخر. وعلى سبيل المثال فإن الفيلم الموسيقى مثل أفلام الفرق الموسيقية وأفلام سيرة حياة الفنانين الموسيقيين، كان له مجموعة من المواضعات التى تضع الموسيقى فى مقدمة العمل. ومع ذلك فالفيلم الموسيقى فى كل أشكاله يمكن أن يتميز بقدرته على التعبير لكى يشكل معنى الصورة ويربط المتفرج بالفيلم.

والموسيقى السينمائية لهى عدو وظائف: فهى تضع الفيلم فى زمان ومكان محددين، وهى تخلق الأجواء العاطفية وتؤكد عليها، وهى تعطى سمات للشخصيات التى تظهر على الشاشة وتؤكد على عالمهم النفسى، وتحدد الأفكار المجردة، وتؤسس تيمة الفيلم، وتتفاعل مع الصور لكى تقدم الفيلم على نحو يتسم بالبلاغة والاقتصاد. والموسيقى السينمائية تتفاعل مع المستويات الأعمق من لاوعى المتفرج، وهى جزء مهم من الآليات التى يتفاعل بها الفيلم مع الأيديولوجيا الثقافية، وهى تقوم بهذه الوظائف جميعًا دون أن تلفت انتباه المتفرج لوجودها.

وبالطبع فإن اختلافات التقاليد التاريخية والثقافية تشكل تأثير الموسيقى على المتفرج. وعلى سبيل المثال فإن الموسيقى السينمائية فى أسلوب هوليود الكلاسيكى لها وظائف محددة أهم من وظائف أخرى، مما يعطى الموسيقى الهوليودية بناء مميزًا ومتميزًا. لكن طاقة التعبير فى الموسيقى تعبر حدودًا عديدة، لتكون القدرة على ترديد العاطفة بين المتفرج والشاشة من أهم سمات الموسيقى السينمائية. وبالطبع فإن للأفلام تقنيات عديدة ومتنوعة لتوصيل العاطفة، من بينها الحوار، والتمثيل المعبر، واللقطات القريبة، والإضاءة الناعمة، والميزانسين ذو التأثير الجمالى. ومن الناحية التاريخية فإن الموسيقى السينمائية كانت من أكثر هذه التقنيات فاعلية واعتمادًا عليها، فالموسيقى تجسد العاطفة التى تمثلها الصورة، لتحث المتفرج على إدراك هذه العاطفة ليتواصل مع الشخصيات على الشاشة، وهكذا فإن الموسيقى السينمائية تُشرك المتفرج فى عمليات التوحد التى تربطه بالفيلم، وارتعاشات الآلات الوترية التى تصاحب مشهد قتل مثيرًا، أو موسيقى البوب التى نسمعها فى خلفية مشهد حب، تجسد فى كل حالة العاطفة التى تشعر بها الشخصية على الشاشة، وتحث المتفرج على التوحد معها ومشاركتها فى هذه العاطفة.

كيف تقوم الموسيقى السينمائية بتأثيرها

كانت كيفية تأثير الموسيقى السينمائية في علاقتها مع الصورة موضوعًا حيويًا للمناقشة والجدل بين النقاد الأوائل، والتفكير في هذا الموضوع بجدية. ومنذ الثلاثينيات، كان منظرو السينما الكلاسيكيون، بالإضافة إلى المؤرخين الأوائل للموسيقى السينمائية، يطرحون فكرة أن الموسيقى السينمائية إما توازى الصورة البصرية أو تعارضها. وحتى اليوم، فإن الكثير من الكتابات المشهورة حول الموسيقى السينمائية تؤكد على هذا النموذج، بما يضع حدودًا لوظيفة الموسيقى السينمائية فى التعليق: فإما أن تؤكد الموسيقى على الصورة البصرية أو تعارضها. ولكن فى الأربعينيات، قام المؤلف الموسيقى هانز آيسلر (١٨٩٨-١٩٦٢)، والفيلسوف الناقد الموسيقى تيودور أدورنو، فى واحدة من أولى وأهم دراسات الموسيقى السينمائية "تأليف الموسيقى للأفلام" (١٩٤٧)، بإثارة بعض الاعتراضات على هذه الفكرة الشائعة، عندما أشارا إلى عقم التفكير فى الموسيقى السينمائية من خلال الصورة: "إن لقطة لقبلة لا يمكن فى الحقيقة أن تتزامن مع جملة موسيقية من ثمانى مازورات" (ص ٨). والنموذج الذى يقوم على افتراض أن الموسيقى إما أن توازى الصورة أو تعارضها لا يمكن بالطبع أن يفسر الموسيقى التى ليست استجابة أو رد فعل لشيء غير موجود فى الصورة، أى نصها الفرعى (معناها ودلالتها غير الظاهرين، اللتين أطلق عليهما "ما بين السطور" - المترجم)، وعلاوة على ذلك فإن هذا النموذج يفترض أن الصورة البصرية شكل مباشر وغير إشكالى لما تقوم بتجسيده. ولقد طرح دارسو الموسيقى السينمائية المعاصرون نموذجًا مختلفًا لتأثير

الموسيقى السينمائية، حيث تصبح كل من الموسيقى والصورة تعتمد إحداهما على الأخرى، ويتقاسمان القدرة على صياغة المعنى وتشكيله. وكما تـــشير كلوديا جوربمان فى دراستها الرائدة، فإن الموسيقى السينمائية تعمل بواسطة تثبت معنى محددًا للصورة، وتعزل قراءات لها بينما تؤكـــد علـــى أخـــرى، وتحدد الطرق التى يقوم بها المتفرج بتفسير الفيلم.

والموسيقى السينمائية هى بالطبع موسيقى، وهى فى حد ذاتهـــا تـــأتى بمبادئ الموسيقى الأساسية وهى تقـــوم بوظيفتهـــا فـــى الـــسينما: اللحـــن (الميلودى)، والهارمونية، والإيقاع، والوزن الإيقـــاعى، ودرجـــة الارتفـــاع والانخفاض، وسرعة الإيقاع، والقالب، والجَرْس الصوتى، والتوزيع علـــى الآلات الموسيقية. والموسيقى تستمد قوتها من قـــدرتها علـــى أن تـــستخدم المواضعات فى هذه المبادئ، وهى مواضـــعات مـــشتركة بـــين المـــؤلفين الموسيقيين والجمهور، وتضع التأثير الموسيقى فى خدمة معنى مجسد مـــن خلال قوة التداعى، كما أنه من خلال التكرار فإن هذه المواضعات تصبح لها جذور فى الثقافة بوصفها نوعًا من التجربة الموسيقية الجماعيـــة. ويمكـــن للمؤلفين الموسيقيين استخدام المواضعات فى نوع من الاختـــزال لإحـــداث ردود أفعال محددة ومتوقعة من جانب المستمعين. وعلى سبيل المثال فـــإن عزف اللحن على الآلات النحاسية – وبسبب ارتباطه بما هـــو عـــسكرى – يرتبط بالبطولة، لذلك أصبح من مخزون التأليف الموسيقى فى هوليود فـــى المـــلاحم التاريخية، خاصة تلك التى تقوم على المبارزات. وعندما يعتمـــد جون ويليامز (ولد عام ١٩٣٢) على الآلات النحاسية لموسيقاه لفيلم "حـــرب

النجوم" (١٩٧٧)، بدلاً من آلات موسيقية إلكترونية أو أصوات مستقبلية، فإنه يؤكد على المسار البطولى للفيلم، ويربط الحكاية ليس بنمط أفلام الخيال العلمى وإنما بأفلام المبارزات العظيمة فى الفترة الكلاسيكية لهوليود. كما يمكن أيضًا للمؤلفين الموسيقيين معارضة المواضعات عن عمد لإثارة إحساس لدى المتفرج بالقلق وعدم الاستقرار. وعلى سبيل المثال فإن الفالس مرتبط تاريخيًا بالغنائية وقصة الحب، ومع ذلك فإن بيرنارد هيرمان (١٩١١-١٩٧٥) يختار الفالس لكى يصاحب مشهد تحلل الزواج فى مونتاج الإفطار فى "المواطن كين" (١٩٤١)، وهذا اختيار غير تقليدى يؤكد دراميًا على الحب الذى انتهى بالفشل بين الزوجين. كما أن لدى الموسيقى السينمائية مواضعات الأغنية وكلماتها، فعندما اختار كوينتين تارانتينو أغنية من نوع الروك من السبعينيات، وهى "محشور فى المنتصف معك"، لكى تصاحب مشهدًا بالغ العنف فى فيلم "كلاب المستودع" (١٩٩٢)، فإن اختياره الموسيقى غير التقليدى، مع تلميحات كلمات الأغنية ، يخلق إحساسًا مثيرًا للاضطراب.

والمواضعات الموسيقية تتغير عبر التاريخ والثقافة، وتعمل بشكل مختلف من أسلوب موسيقى إلى آخر. فبعض الموسيقيين يعتمدون على المواضعات أكثر من مؤلفين آخرين، وبعضهم يرفض أن يستعملها أصلاً. لكن المواضعات الموسيقية قوية تؤثر فى المستمعين سواء كانوا واعين بها أم لا. وفى الحقيقة أن الموسيقى السينمائية يمكن أن تؤثر بسرعة شديدة فى التعرف الواعى لدى المستمعين، وتخلق المعنى فى شىء أقرب إلى مستوى اللاوعى. لذلك فإن الموسيقى السينمائية هى واحدة بين أقوى أدوات السينما فى صياغة استجاباتنا لما نراه والتحكم فى هذه الاستجابات.

وجذور المصاحبة الموسيقية للصور المتحركة، وتطور هذه المصاحبة عبر تاريخ السينما، تشيران إلى عالم نفسى يحتاج إلى وضعه فى الاعتبار لكى نفهم تمامًا الطرق التى تعمل بها الموسيقى السينمائية، هذا العالم هو اللاوعى، والتحليل النفسى يبحث عن فهم عملية اللاوعى، وقام المنظرون فى فرنسا وأمريكا الشمالية خلال السبعينيات والثمانينيات باستخدام التحليل النفسى لإلقاء الضوء على الموسيقى. إننا منذ لحظاتنا الأولى ونحن فى رحم الأم نعيش ونشعر بعناصر موسيقية: الأنماط الإيقاعية لضربات قلب الأم، والتنفس، والنبض، بالإضافة إلى جَرْس وديناميات صوتها. وبعد الولادة، يستمر حديثو الولادة فى غطاء من الإثارة السمعية، تتضمن بشكل خاص صوت الأم الذى تتم معايشته كأنه موسيقى. (تأمل الطرق التى تدمج بها اللغة ذاتها عناصر موسيقية مثل الإيقاع، والجَرْس، والتنغيم فى الإلقاء، والارتفاع والانخفاض). ومن وجهة نظر التحليل النفسى، فإن السبب فى أن الموسيقى تثير المتعة، وأنها تصبح جزءًا محوريًا من التجربة الإنسانية، هو أنها تعاش كأنها اشتياق مكبوت للعودة إلى الحالة الأصلية فى الالتحام مع الأم. وبالنسبة للنقاد الملتزمين بهذه الرؤية، فإن الموسيقى السينمائية تثيرنا وتشجعنا على أن ننسحب إلى ذلك الإحساس الكامل بالإشباع والمتعة. وهذا الجانب من الموسيقى السينمائية يحدث فى اللاوعى، لذلك فإنه ليس فى متناول وعينا، لكن لا يمكن اختصاره فى دراسة عما يمتعنا عندما نستمع إلى الموسيقى السينمائية.

ومع ذلك فإن الدراسة النظرية فى متعة الموسيقى السينمائية وقوتها تؤدى إلى اتجاه خارجى، إلى الثقافة. ومنذ العشرينيات، كان النقاد

الماركسيون المرتبطون بمدرسة فرانكفورت، خاصة أدورنو، ومثقفون ألمان آخرين مثل الكاتب المسرحي بيرتولت بريشت (١٨٨٥-١٩٧٧)، قد بـدأوا في دراسة الصلة التي تربط الاقتصاد والـسياسة والثقافـة، والتـي تـشكل الموسيقى بوصفها خطابًا اجتماعيًا. لقد أصرت مدرسة فرانكفورت على أن الفن كله - بما في ذلك الموسيقى - هو شكل من أشكال الأيديولوجيا الثقافية، شكل يقوى - وقد يقاوم أو يهدم - القيم الأيديولوجية السائدة في الثقافة. لهذا هاجمت مدرسة فرانكفورت الافتراضات التي عاشت طويلاً حول الوظيفـة التلقائية للموسيقى، والإبداع المتفرد للمؤلف الموسيقى، وقدرة الفـرد علـى مقاومة الأيديولوجيا الثقافية. والموسيقى عند هؤلاء النقاد تقوم بوظيفة سياسية في ظل الرأسمالية المتطورة: إنها تضفي مـسحة مـسالمة علـى الـدوافع الخطيرة والفوضوية، عندما تهدهد المستمع وتقوده إلـى قبـول أوضـاعه الاجتماعية (أو على الأقل تلهيه عنها)، وبذلك تدعم الوضع السائد. وحتـى موسيقى الروك التي تبدو مضادة للثقافة السائدة قد تمت دراستها في ضـوء هذا المنظور بواسطة نقاد الدراسـات الثقافيـة البريطـانيين والأمـريكيين المعاصرين. وقد امتد أدورنو - بالتعاون مع آيسلر - بتلك الفكرة عن النص الموسيقى السينمائي. فالموسيقى تقوم بتحقيق تماسك عناصر الفيلم، وتغلـف مادته الأساسية كمنتج تكنولوجي. وتماسك الموسيقى السينمائية ينبـع مـن قدرتها الاستثنائية على خلق العاطفة وترديد أصدائها بين الشاشة والمتفرج. وعندما تفعل الموسيقى السينمائية ذلك، فإنها تصرف نظـر المتفـرج عـن الصور ذات البعدين، بالأبيض والأسود أحيانًا، والصامتة في بعض الأحيان. وهكذا فإن الموسيقى السينمائية تحقق وظيفة أيديولوجية ممكنة: حث المتفرج على الاندماج الكامل في الفيلم. لذلك فإن المتفرج يجد نفسه مـدفوعًا إلـى

القبول – دون مراجعة أو نقد – بالأيديولوجيا التى يروجها الفيلم. وفى الحقيقة أن آيسلر وأدورنو يشيران إلى الموسيقى السينمائية بوصفها مخدرًا.

إن مفهوم أن للفن وظيفة سياسية هو مفهوم راديكالى، وقد أثار شكوكًا فى أمريكا فى فترة ما بعد الحرب. وآيسلر الذى عمل مؤلفًا موسيقيًا فى هوليود دفع ثمن آرائه اليسارية، فقد أصبح هدفًا لملاحقة الشيوعيين، واُستدعى أمام لجنة الكونجرس للنشاطات غير الأمريكية لمزاعم حول نشاطاته الشيوعية، وتم ترحيله. وكون أن الفن مرتبط على نحو لا ينفصم عن السياسة هو أمر واضح تمامًا فى حياة العديد من المؤلفين الموسيقيين المذكورين هنا، الذين تعرضت موسيقاهم وحياتهم الفنية وحتى حياتهم ذاتها للتهديد.

وفى ضوء شكل الموسيقى السينمائية، وممارستها، بوصفها آلية أيديولوجية، فإن لذلك نتائج عميقة على فهمنا لكيفية عمل الموسيقى السينمائية داخل كل فيلم على حدة، وكانت هذه الوظيفة الأيديولوجية موضوعًا ثريًا للبحث لدراسى الموسيقى السينمائية المعاصرين، الذين درسوا كيف أن المفاهيم المثقلة بالأفكار الأيديولوجية، مثل النوع، والنزعة الجنسية، والعرق، والأصول الإثنية، يتم تشفيرها من خلال الموسيقى. والأيديولوجيا الثقافية تعبر عن نفسها فى العمل الفنى من خلال طرق غيرِ مباشرة، بالعمل على مستوى أقل من الوعى. ومع ذلك فإن آثار هذه العمليّة – رغم تعقيدها، وتعارضها أحيانًا، ومراوغتها فى أغلب الأحيان – تكون ملموسة على نحو واضح. هل تستطيع أن تتعرف على "الموسيقى الهندية" للأمريكيين الشماليين عندما تسمعها، وماذا تعنى بالنسبة لك؟ لقد اعتمد المؤلفون الموسيقيون فى هوليود على مجموعة من "كليشيهات" المواضعات الموسيقية لتجسيد الهنود

(الحمر) على الشاشة، وأيضًا من أجل تضمين استجابة متسقة مع الأيديولوجيا الثقافية السائدة. وكانت إيقاعات الطبول الرتيبة، والألحان الموسيقية الهابطة على السلم الموسيقى، والهارمونيات التى تعتمد على الدرجات الرابعة والخامسة، مؤشرات قوية لما هو بدائى، وغريب (غرائبى)، ووحشى. (يجب أن نلاحظ هنا أن الموسيقى الأصلية للهنود الحمر ليست متاحة). وعلى سبيل المثال فى فيلم "عربة السفر" (١٩٣٩)، عندما تتحرك الكاميرا بانوراميًا بعيدًا عن عربة السفر وهى تشق طريقها فى أرض الغرب الأمريكى، لتصل الكاميرا إلى الهنود الحمر وهم يكمنون فى كمين، فإن "الموسيقى الهندية" التى نسمعها لا تخبرنا فقط بوجود الهنود ولكن بتهديدهم أيضًا. ورغم أن الفيلم يدور فى فترة من تاريخ الغرب، عندما نقضت الحكومة مرة بعد الأخرى التزامات اتفاقياتها مع القبائل، فإن الهنود هم الذين يوضعون بوصفهم متوحشين وغير مؤهلين للثقة. ومع ذلك، ومع تغير الثقافة، فإن النصوص الموسيقية السينمائية تغيرت أيضًا. وفى فيلم "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠) فإن كليشيهات "الموسيقى الهندية" حل محلها التيمات السيمفونية للمؤلف جون بارى (ولد عام ١٩٣٣) لتعبر عن قبائل لاكوتا، وقد تمت صياغتها بأسلوب رومانسى ينتمى إلى موسيقى هوليود الكلاسيكية.

الموسيقى فى السينما الصامتة

كانت الموسيقى السينمائية فى الأغلب الأعم تعزف حية أيام السينما الصامتة، لكنها كانت محددة بالثقافات المختلفة والأمم العديدة التى تُسمع فيها.

وفى الولايات المتحدة كانت تسجيلات الفونوغراف تستخدم أحيانًا فى تلك العروض المبكرة، كما استمرت تقاليد التعليق الحى على الأفلام طوال فترة السينما الصامتة. وكان لمفهوم الجمع بين السينما والموسيقى عدد من الأسلاف. من بينها الميلودراما المسرحية فى القرن التاسع عشر. والتفسير التقليدى لاستخدام الموسيقى فى السينما الصامتة تفسير وظيفى: فالموسيقى تغطى على صوت الضجيج الصادر من آلة العرض ومن الجمهور الذى يتحدث أفراده لبعضهم البعض. لكن بعد أن هدأ صوت آلة العرض، وأصوات المتفرجين، استمرت الموسيقى، لتصبح فى النهاية جزءًا لا يمكن الاستغناء عنه فى التجربة السينمائية، حتى بعد قدوم السينما الناطقة (رغم أنه بدا لسنوات قليلة أن ذلك أمر محتمل). فالسينما فى نهاية المطاف كانت آنذاك عملية تقنية، تصنع صورًا أكبر من الحياة، ذات بعدين، فى معظم الأحوال بالأبيض والأسود، وصامتة، والقبول بتلك الصور بوصفها "حقيقية" يقتضى نوعًا من عدم الالتفات كثيرًا لتصديقها أو عدم تصديقها، والموسيقى - من خلال اللحن والهارمونية والتلوين الأوركسترالى (ناهيك عن الوجود الفعلى لعازفين) - تضفى اللحم والدم على هذه الصور، وتمنحها مصداقية. كما أن الموسيقى تصرف انتباه المتفرج عن عدم طبيعة الوسيط السينمائى. بل إن أدورنو وآيسلر يطرحان فكرة أن الموسيقى السينمائية تعمل كنوع من طرد الأرواح الشريرة، إنها تحمى المتفرجين من الصور "الشبحية" التى تواجههم من الشاشة، وتساعد المتفرجين - غير المعتادين على حداثة مثل هذه الصور والرؤى - على "استيعاب الصدمة" ("تأليف الموسيقى للأفلام"، ص ٧٥).

وتاريخ المصاحبة الموسيقية (للأفلام) فى الولايات المتحدة لم يكتب بشكل كامل بعد، لكن هذا العمل المهم قد بدأ. إن مارتين ماركس - العالم الموسيقى ومؤلف المصاحبات الموسيقية للأفلام الصامتة - يجد أن النصوص الأصلية (المكتوبة خصيصًا للفيلم - المترجم) كانت موجودة منذ تسعينيات القرن التاسع عشر. كما أن الدارس ريك آلتمان يوضح أنه في الفترات المبكرة من السينما الصامتة لم تكن المصاحبة الموسيقية المستمرة هى الممارسة المعتادة. ويقدم دليلاً مثيرًا على أن المصاحبة كانت متقطعة غالبًا، وغير موجودة أحيانًا. وبدأت صناعة السينما الأمريكية فى وضع معايير للمصاحبة الموسيقية بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٢، وهى الفترة ذاتها التى شهدت اقتراب السينما من التماسك والاتساق كشكل سردى، والتحول فى أماكن مشاهدة الأفلام من صالات النيكلوديون الضيقة الصغيرة إلى قاعات العرض الواسعة الفاخرة. وكانت ترقية المصاحبة الموسيقية جزءًا مهمًا من هذا التحول، ومحاولات تشجيع استخدام الموسيقى السينمائية، وقياس جودتها، ترجع إلى هذه الفترة. وبدأت الصحافة والإصدارات الخاصة بصناعة السينما فى الاحتواء على أعمدة تسخر أحيانًا من المصاحبة غير المتقنة، وأصبح أصحاب دور العرض أكثر حرصًا على اختيار موسيقيين جيدين، وبدأ الجمهور فى أن يتوقع مصاحبة موسيقية مستمرة.

وفى البداية كان العازفون يرتجلون بطريقتهم لأنهم كانوا غير مدربين على هذه الحرفة، لذلك تفاوتت جودة المصاحبة الموسيقية بشكل كبير، وكانت الأداة المهمة الوحيدة فى وضع معايير للموسيقى السينمائية هى وضع قوائم بالاختيارات الموسيقية المناسبة لكل فيلم، وكان أكثر تلك القوائم تعقيدًا

هى تلك التى تحتوى على مقتطفات ومختارات موسيقية يحدد زمنها بدقة لتلائم كل مشهد تصاحبه، وتعزف مع الحدث على الشاشة لكى تظل المصاحبة مضبوطة. ومنذ عام ١٩٠٩، كانت شركة أديسون تصدر قوائم المختارات الموسيقية لأفلامها، كما بدأت الشركات الأخرى، وإصدارات الصناعة، والمستثمرون فى هذا المجال، فى صنع الشيء ذاته. وظهرت الموسوعات الموسيقية التى تحتوى على مدونات موسيقية عديدة، مختارة أساسًا من موسيقى الفن فى أوروبا الغربية فى القرن التاسع عشر، ومزودة أيضًا ببعض المؤلفات الأصلية. وهناك موسوعات مثل التى ألفها جوزيبى بيتشى فى عام ١٩١٩، وضعت فهرسًا بكل نوع من المواقف السينمائية والمصاحبة الموسيقية الملائمة لها. وألف جيه إس زاميكينك سلسلة "موسيقى أفلام سام فوكس" (١٩١٣-١٩٢٣)، وهى لا تحتوى فقط على تصنيفات عامة مثل "موسيقى المواقف السريعة"، ولكن تلك التى يمكن أن تصاحب المعارك، والمبارزات، والعصابات، والحرائق، كما أن هناك مصاحبات موسيقية خاصة للأشرار، والفتوات، والمهربين، والمتآمرين. وتقدم "موسوعة موسيقى الأفلام" (١٩٢٥) التى ألفها إيرنو رابى موسيقى لمشاهد من الحبشة إلى زنجبار (وكل ما بينهما). وظهرت الموسيقى الشائعة آنذاك فى السينما الصامتة، فى الأغنيات المصورة (التى يصاحبها صور) فى الفترات الأولى من العرض السينمائى، ومن مكبرات الصوت التى تدعو العابرين لدخول قاعات السينما، والأغنيات الشائعة الأخرى فى العشرينيات. ولم يكن غريبًا أن الموسيقى الشائعة أصبحت أيضًا من المصاحبات الموسيقية.

ولا يزال هناك الكثير مما يجب أن يصنع لدراسة تـأثير الجغرافيـا (الأحياء مقابل وسط المدينة، الشاطئ الشرقى المتمدن مقابل ولايات الغرب الأقل فى عدد سكانها)، والأصول الإثنية، والعرق (سكان التقاليد الفولكلورية، الرجتايم، الجاز)، تأثير ذلك كله على المصاحبة الموسيقية. ومع ذلك حلـول العقد الثانى من القرن العشرين تطورت مصاحبة السينما الصامتة لكى تصبح مهنة، وظهر البيانو بوصفه الآلة السائدة فى تلك الفترة. وشهدت العشرينيات تطور آلة الأرغن الضخمة، بالإضافة إلى أوركسترات الأفلام التـى كـان يتعاقد معها أصحاب دور العرض الكبيرة فى المدن. وتطورت النـصوص الموسيقية الأوركسترالية خلال المرحلة الأخيرة من السينما الصامتة، وكانت هذه النصوص التى تعتمد على مؤلفات أصلية نادرة فى الولايات المتحـدة، لكن هناك أمثلة عالمية شهيرة (لم يبق منها حتى الآن شىء للأسف)، مثـل كامى سان صانص (١٨٣٥-١٩٢١) "مساعد دوق جيز" (١٩٠٨)، وآرتور أونيجير (١٨٩٢-١٩٥٥) "نـابليون" (١٩٢٩)، وديمتـرى شوسـتاكوفيتش (١٩٠٦-١٩٧٥) "بابل الجديدة" (١٩٢٧)، وإيريك سـاتى (١٨٦٦-١٩٢٥) "استراحة" (١٩٢٤)، وإدموند مايزل (١٨٩٤-١٩٣٠) "البارجـة بـوتمكين" (١٩٢٥)، وهذا الفيلم الأخير وقع عليه اللوم بسبب أحداث شغب بعـد ليلـة افتتاحه فى ألمانيا وتم منعه. ومع ذلك فإن معظم النصوص الأوركـسترالية كانت تجميعًا من مصادر أصلية سابقة، خاصة الموسيقى الفنية الأوروبية فى القرن التاسع عشر. ويعد أول نص أوركسترالى أمريكى هـو "مولـد أمـة" (١٩١٥)، والذى كان تجميعًا بواسطة جوزيف كارل برايل (١٨٧٠-١٩٢٦) ومخرج الفيلم دى دابليو جريفيث، عن موسـيقى كلاسـيكية مثـل "رحلـة

الفالكيريات" لريتشارد فاجنر (١٨١٣-١٩٨٣)، و"فى قاعة ملـك الجبـال" لإدوارد جريج من متتالية "بيرجنت" رقم ١.

وكانت أعمال فاجنر ونظرياته من المؤثرات المبكرة على المـصاحبة الموسيقية، فقد كان فاجنر يقول إن الموسيقى فى الأوبرا يجب ألا تتميز على العناصر الأخرى، ويجب أن يتم تأليفها فى توافق مع الاحتياجات الدراميـة للقصة، وكان مؤلفو ومعدو المصاحبات الموسيقية يرون الرأى ذاتـه فـى الموسيقى السينمائية. وكان هناك تأثير خاص لاستخدام فاجنر للاتيموتيـف (اللحن الدال)، وهو لحن يرتبط من خلال التكرار بشخصية محددة أو مكان، أو عاطفة، أو حتى فكرة مجردة. واسـتخدم مؤلفـو ومعـدو المـصاحبات الموسيقية للسينما الصامتة اللاموتيموتيف لخلـق وحـدة فـى المـصاحبة الموسيقية، وخلال الفترة التى شهدت تحول السينما إلى شكل سردى أصـبح اللاتيموتيف أداة مهمة لتوضيح القصة، ومـساعدة المتفـرج علـى تتبـع الشخصيات. ومع ذلك فإن آيسلر وأدورنـو ونقـادًا آخـرين يقولـون إن اللاتيموتيف لم يكن ملائمًا لقوالب فنية قصيرة مثل الأفلام.

وكانت إعادة بناء النصوص الموسـيقية للـسينما الـصامتة خـلال السبعينيات على أيدى دارسين وقائدى أوركسترا مثل جيليان أندرسون، كذلك عروض النسخة المرممة لفيلم أبيل جانص "نابليون"، سببًا فى بعـث فتـرة السينما الصامتة من جديد. فإعادة ولادة فيلم صامت مع مصاحبة موسـيقية جعلت من الممكن على المتفرجين اليوم أن يشعروا بتجربة شاملة لمـشاهدة فيلم صامت. وهكذا تم إنقاذ نصوص أصلية كادت أن تـضيع فـى زوايـا النسيان، وخُلقت نصوص جديدة. وبعض هذه الترميمات موجودة فى شـكل

مسجل وتشمل الموسيقى الأصلية لأفلام مثل "براعم متكسرة" (١٩١٩) من تأليف الموسيقى لويس جوتشوك (١٨٦٤-١٩٣٤)، "متروبوليس" (١٩٢٧) من تأليف جوتفريد هوبيرتز، "الرجل وكاميرا السينما" (١٩٢٩) مع إعادة خلق للنص الموسيقى للمخرج دزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤) بواسطة أوركسترا "ألّوى". وهناك نصوص موسيقية أخرى لأفلام أحدث مثل "الريح" (١٩٢٨) من تأليف كارل ديفيز، و"الإضراب" (١٩٢٥) من تأليف أوركسترا ألّوى، و"شيرلوك الصغير" (١٩٢٤) من تأليف أوركسترا كلابفوت. واستخدم جورجو موروودير (ولد عام ١٩٤٠) موسيقى الديسكو فى ترميمه لموسيقى "متروبوليس" فى عام ١٩٨٥. لكن التطور الأكثر إثارة للاهتمام كان نجاح العروض الصامتة مع مصاحبة موسيقية حية فى المهرجانات السينمائية، ومتاحف الفن، ومجمعات الكليات، وحتى فى قاعات السينما الصامتة بعد ترميمها.

التحول للصوت

كان رد فعل معظم السينمائيين تجاه قدوم الصوت هو زرع المصاحبة الموسيقية المستمرة الحية للسينما الصامتة على شريط صوتى يصدر الصوت آليًا. وكان وضع معايير لجودة المصاحبة الموسيقية واحدًا من الأسباب التى دفعت شركة إخوان وارنر للاستثمار فى تقنية فيتافون، وهى نظام نسخ صوتى مبكر. واتفقت إخوان وارنر مع أوركسترا نيويورك الفيلهارمونى على تسجيل أول أفلامها الروائية الطويلة الناطقة "دون جوان" (١٩٢٦)، كما أن الكلمات المرتجلة التى نطق بها آل جولسون فى فيلمها الناطق التالى

"مغنى الجاز" (١٩٢٧) لم تضع "الكلام" فقط فى "الأفلام المتكلمة" أو الناطقة، لكنها كانت دليلاً على بداية إمكانية جمالية جديدة: الواقعية. فالصوت - خاصة الحوار والمؤثرات الصوتية - يمكن أن يستخدم الآن لتحقيق زيادة الانطباع بأن الأفلام تسجل الواقع وتقتنصه. لكن المصاحبة الموسيقية عارضت هذه الجماليات، لذلك فإن الممارسة الشائعة فى سنوات انتقال هوليود من الصمت إلى الصوت حذفت الموسيقى تمامًا، وكانت معظم الأفلام التى صنعت خلال تلك الفترة إما لا تحتوى على نص موسيقى على الإطلاق، أو تتضمن موسيقى يتم عزفها من عازفين داخل عالم القصة ونراهم على الشاشة. ومع ذلك فإنه لم يكن من الممكن تجاهل قوة الموسيقى السينمائية، ومضت العَديد من الأفلام إلى مجالات عبثية لكى تتضمن مصاحبة موسيقية "بشكل واقعى"، فى فيلم جوزيف فون ستيرنبيرج من نمط التشويق البوليسى "الصاعقة" (١٩٢٩)، كان السجناء يتدربون على الموسيقى بالمصادفة فى زنازينهم (فى لحن "الشاعر والفلاح" من تأليف فون سوبيه) فى لحظات ذروة الفيلم.

وتمتع بعض السينمائيين ومؤلفى الموسيقى بروح المغامرة، ففى هوليود استخدم المؤلف الموسيقى هوجو ريزينفلد (١٨٧٩-١٩٣٩) وسيطين موسيقيين مختلفين فى وقت واحد (فرقة جاز وأوركسترا صغيرة) لتحقيق مؤثرات مميزة فى فيلم "الشروق" (١٩٢٧)، أما شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) الذى ألف موسيقى بعض أفلامه فقد استمر فى أسلوب المصاحبة الموسيقية المستمرة حتى الثلاثينيات فى أفلام "مثل "أضواء المدينة" (١٩٣١) و"العصر الحديث" (١٩٣٦). وفى فرنسا، استخدم المخرج رينيه

كلير (١٨٩٨-١٩٨١) مؤثرات موسيقية بدلاً من الأصوات الطبيعية فى فيلم "المليون" (١٩٣١) وفيلم "تحت أسقف باريس" (١٩٣٠)، واستخدم موريس جوبير (١٩٠٠-١٩٤٠) التلاعب الإلكترونى لصنع لحن موسيقى مثير لمشهد الحركة البطيئة فى فيلم جان فيجو "صفر فى السلوك" (١٩٣٣). وقام آيسلر بتأليف نص موسيقى لفيلم يوريس أيفنز التسجيلى "الأرض الجديدة" (١٩٣٤) باستخدام صوت طبيعى للآلات وموسيقى للبشر. وفى بريطانيا قام آرثر بنجامين (١٨٩٣-١٩٦٠) بتجريب تقنيات التوزيع الأوركسترالى لكى يغطى على مشكلات التسجيل الصوتى فى الفترة المبكرة ، بتقليل عدد الآلات الوترية وخلق ألحان متقطعة من آلتى التيوبا والبيانو. وفى برلين قام معهد الأبحاث السينمائية الألمانى بتجريب تقنيات كتابة النصوص الموسيقية للفيلم الناطق، ونتجت عن التجارب تنويعات من المعادل السينمائى للمبادئ الموسيقية، مثل الاقتراب بالكاميرا والابتعاد بها، وفى الحالة الأولى يكون التصاعد الموسيقى هو المعادل، وفى الثانية الهبوط الموسيقى، كما أن الطبع المتعدد يعادل التوافقات النغمية المتنافرة. ولعل هذه التجارب هى التى كان يفكر فيها أرنولد شونبيرج (١٨٧٤-١٩٥١) عندما طُلب منه العمل فى هوليود، وتقول حكاية شائعة إنه عبر عن اهتمامه بأن يكمل تأليفه الموسيقى أولاً، ويمكن بعدها صناعة الفيلم لكى يلائم هذه الموسيقى. ومن المثير أن نرى فيلم فريتز لانج "إم" (١٩٣١) فى هذا السياق، عندما كانت تتردد وتكرر ألحان موتيفة لحنية من مقطوعة جريج "فى قاعة ملك الجبال"، يعزفها القاتل بفمه، وقد وجدت انعكاسها فى سلسلة من الموتيفات البصرية الدائرية.

وبحلول الثلاثينيات كان من الواضح أن الفيلم الناطق سوف يحل محل السينما الصامتة، وأن الموسيقى السينمائية تفى بوظيفة مهمة فى السينما

الناطقة. وقام السينمائيون – أحيانًا بحرص، وأخرى بشجاعة – فى البدء فى إعادة إدماج موسيقى للخلفية – وفى هوليود كان من الممكن أن تُسمح الموسيقى وهى تربط بين المشاهد، وتؤكد على اللحظات الدرامية، وتقدم مصاحبة لمشاهدة العناوين (الافتتاحية والختامية). لكن فى النهاية كانت هناك غوريللا عملاقة هى التى علمت هوليود أهمية الموسيقى السينمائية، فى فيلم "كينج كونج" (١٩٣٣)، فقد كان المخرج ميريان سى كوبر (١٨٩٣-١٩٧٣) قلقًا من مصداقية نماذج طولها ثمانى عشرة بوصة لخلق هذا الوحش، لذلك طلب من ماكس ستاينر (١٨٨٨-١٩٧١) أن يكتب موسيقى تبث الحياة فى كينج كونج. وهذا ما فعله، عندما كتب موسيقى لثلاثة أرباع زمن الفيلم الذى يمتد مائة دقيقة، وأكد نجاح الفيلم على تقنيات الإشباع بالموسيقى، وفى عام ١٩٣٤ أضافت "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة" جائزة أوسكار لتصنيف الموسيقى الأصلية المؤلفة خصيصًا للأفلام.

النصوص الموسيقية السينمائية فى هوليود الكلاسيكية

سادت هوليود فى صناعة السينما بوصفها مؤسسات، وكان لنموذج استخدامها للموسيقى فى السينما تأثير حاسم فى الموسيقى السينمائية. ويمكن العثور على جذور هذا التأثير فى العصر الكلاسيكى للأستوديو، الذى يمتد بشكل تقريبى بين الثلاثينيات والستينيات. وهناك موجة من الاهتمام الأكاديمى بالموسيقى السينمائية بدأت فى الثمانينيات، وركزت على النصوص الموسيقية فى هوليود الكلاسيكية، كذلك كانت هناك العديد من الكتب المهمة المكرسة لهذا الموضوع. لقد برز خلال الثلاثينيات العديد من مؤلفى

الموسيقى المهمين بفضل أعمالهم فى الأفلام، من أهمهم شتاينر، إيريك فولفجانج كورنجولد (١٨٩٧-١٩٥٧)، وألفريد نيومان (١٩٠١-١٩٧٠)، بالإضافة إلى ديمترى تيومكين (١٨٩٤-١٩٧٩)، ميكلوش روزا (١٩٠٧-١٩٩٥)، برونسيلاو كيير (١٩٠٢-١٩٨٣)، فرانز واكسمان (١٩٠٦-١٩٦٧). وجميعهم – ماعدا نيومان – هاجروا من أوروبا، فى الأغلب هربًا من هتلر وصعود الفاشية. (كان كورنجولد يهوديًا، واستطاعت عائلته الهرب بصعوبة من النمسا).

ويلتزم النص الموسيقى السينمائى الكلاسيكى فى هوليود بمجموعة من المواضعات لكى يساعد فى حكاية القصة السينمائية، واندماج المتفرج فى العالم الذى تخلقه القصة. لهذا فإن الموسيقى تخضع للسرد، ويجب أن تكون غير ظاهرة من خلال تقنيات تطورت لإخفاء لحظات دخول الموسيقى أو خروجها، ولخضوع الموسيقى للحوار. ومع ذلك فإن الموسيقى تقوم بعدة وظائف مهمة: الحفاظ على وحدة السرد بتغطية الثغرات المحتملة فى السلسلة السردية (مثل الانتقالات بين المشاهد، والمونتاج)، كذلك التحكم فى المعانى المتضمنة، وتجسيد الجو العاطفى والزمن التاريخى والمكان الجغرافى والعالم الذاتى للشخصيات. وخلق حالة تواصل بين المتفرجين وجدانيًا، والتأكيد على الحدث الذى يدور على الشاشة، عادة من خلال الموسيقى "الميكى ماوسية" (الموسيقى التى تترجم الفعل، مثل الصعود على السلم الموسيقى مع صعود شخصية على سلم – المترجم) ، أو بخلق تزامن مباشر بين الموسيقى والحدث على الشاشة. (جاء مصطلح "الموسيقى الماوسية" من صنع أفلام التحريك لدى ديزنى، مثلما كان ميكى يقود فرقة من المنشآت فى مشهد

"صبى الساحر" فى فيلم "فانتازيا" – ١٩٤١). وكان وسيط النص الموسيقى السينمائى سيمفونيًا، وأسلوبه الموسيقى مستمدا من المرحلة المتأخرة من الرومانسية، وبناؤه يعتمد على "اللاتيموتيف". وهناك عديد من الأمثلة المهمة على هذا القالب، لكن أهمها هو كورنجولد "مغامرات روبين هود" (١٩٣٨)، ونيومان "مرتفعات وذرينج" (١٩٣٩)، وشتاينر "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وهذا الفيلم الأخير يتضمن ما يزيد على ثلاث ساعات من الموسيقى.

لقد كانت صناعة الأفلام بنظام الأستوديو فى فترة هوليود الكلاسيكية تؤكد على الفاعلية والكفاءة، وتسير طبقًا لأسلوب خط التجميع للإنتاج، مع تقسيم شديد الوضوح لتخصصات العمل. والعمل على النص الموسيقى يبدأ عندما يكون الفيلم فى مرحلة النسخة المبدئية للمونتاج (النسخة الخشنة)، وعادة ما ينتهى صنعه فيما بين ثلاثة وستة أسابيع. (هناك استثناءات: لقد كان كورنجولد مثلاً يستغرق وقتًا أطول). والعملية تبدأ بتحديد المناطق التى سوف تحتوى على موسيقى، ويضع المؤلف الموسيقى اسكتشات موسيقية، لكن الموزعين (وأحيانًا معدى الأغنيات والمادة الكورالية) هم الذين يصنعون النسخة النهائية من النص الموسيقى. (مرة أخرى هناك استثناءات، إن هيرمان مثلاً هو الذى يقوم بالتوزيع الأوركسترالى لموسيقاه). والمؤلفون الموسيقيون الكبار فى هوليود أسسوا علاقة طويلة مع الموزعين والمعدين الذين يثقون بهم: كورنجولد مع هوجو فريدهوفر (١٩٠١-١٩٨١) (الذى استمر ليصبح هو نفسه مؤلفًا موسيقيًا مهمًا)، تيومكين مع معد الكورال جيستر هيرستون (١٩٠١-٢٠٠٠). ولبعض المؤلفين ميزة قيادة الأوركسترا بأنفسهم، لكن كان المعتاد هو أن يقوده القائد المتعاقد مع الأستوديو. وكثيرًا –

خاصة فى أفلام حرف (ب) – ما كانت هناك فرق من المؤلفين الموسيقيين، والمعدين، والموزعين، الذين يعملون معًا، لذلك فإن الأسماء المذكورة فـــى العناوين قد تكون مضللة، ففى فيلم "عربة السفر" تذكر العنـــاوين أن هنـــاك خمسة مؤلفين، وسبعة عملوا على النص الموسيقى، وأربعة تلقـــوا جـــائزة الأوسكار فى ذلك العام عن الموسيقى. والمنتج هو الذى يصدق فى النهايـــة على النص الموسيقى، ويملك الأستوديو أى موسيقى كتبت لأفلامه.

وطريقة هوليود فى الإنتاج لا تتحمل الفردية، أو الإتقان، أو الشكوى، ومع ذلك فإن هناك مؤلفين موسيقيين حققوا هذه الأمور الثلاثة جميعًا، وتقول كاريل فلين إن هذه الظروف، مع إحساس الإحباط الفنى، هى التـــى دفعـــت المؤلفين الموسيقيين فى هوليود إلى الرومانسية، بتركيزهـــا المثـــالى علـــى الفردية، والطبيعة المتحولة للإبداع، وتسامى الفن على الواقـــع الاجتمـــاعى والتاريخى.

والنص الموسيقى السينمائى السيمفونى يظل أحد الاحتمالات والفرص الممكنة أمام المؤلف الموسيقى، خاصة فى أفـــلام المغـــامرات والأكـــشن، والأفـــلام التاريخيـــة ذات الميزانيـــة العاليـــة. والنجاح الفـــائق لموســـيقى جون ويليامز، مثلاً فى "الفك المفترس" (١٩٧٥)، و"لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، وخاصة فى ثلاثية "حرب النجوم" (١٩٧٧-١٩٨٣)، هـــذا النجاح كان مؤثرًا فى إعادة إحياء الوسيط السيمفونى والأسلوب الرومانـــسى على السواء. والمؤلفون الذين يعملون فى هذا القالب يشملون جيرى جولـــد سميث (١٩٢٩-٢٠٠٤)، دانى إيلفمان (ولد عام ١٩٥٣)، جـــيمس هـــورنر (ولد عام ١٩٥٣)، هوارد شور (ولد عام ١٩٤٦)، بالإضافة إلـــى مـــؤلفين

موسيقيين أسسوا حياتهم الفنية فى الخارج، مثل جون بـــارى، نينـــو روتـــا (١٩١١-١٩٧٩)، إينيو موريكونى (ولد عام ١٩٢٦)، موريس جار (ولد عام ١٩٢٤)، جورج ديليرو (١٩٢٥-١٩٩٢)، باتريك دويل (ولد عام ١٩٥٣)، وآخرين كثيرين. وحتى فى الأفـــلام ذات الأســـاليب الموســـيقية والتوزيـــع الأوركسترالى الأكثر معاصرة، من المثير للاهتمام أن نلاحظ المدى الـــذى تستمر فيه قواعد التأليف الموسيقى السينمائى الكلاسيكى. وعلى سبيل المثال، وسط موسيقى الروك فى ثلاثية "ماتريكس" (١٩٩٩-٢٠٠٣)، هنـــاك لحـــن لاتيموتيف خاص لشخصية نيو - البطل - يمكن سماعه فى تنويع وتوزيـــع كلاسيكى سيمفونى.

النص الموسيقى الكلاسيكى وما بعده: داخل هوليود وخارجها

خلال الأربعينيات والخمسينيات تعرض النص الموســـيقى الـــسينمائى الكلاسيكى للتطور، عندما وصل إلى هوليود الجيـــل التـــالى مـــن مـــؤلفى الموسيقى السينمائية، ومعهم جاءت لغة موسيقية أكثر معاصرة مـــن عـــالم موسيقى الفن والموسيقى الجماهيرية، وهو ما فتح إمكانات أســـلوبية جديـــدة أمام النص الموسيقى الهوليودى. وكان هناك مؤلفون أمريكيـــون بـــالميلاد وبالتدريب، مثل هيرمان ديفيد راسكين (١٩١٢-٢٠٠٤)، ألـــيكس نـــورث (١٩١٠-١٩٩١)، إيلمر بيرنستين (١٩٢٢-٢٠٠٤)، ليونارد روزينمان (ولد عام ١٩٢٤)، هنرى مانشينى (١٩٢٤-١٩٩٤)، أدمجوا الموسيقى الأمريكية الدارجة (الأغنيات الفولكلورية والجاز)، وعناصر حداثية (التنافر، تعدد المقام الموسيقى، الموسيقى المتسلسلة)، والأغنيات الشائعة، فى نصوص أفلامهـــم

الموسيقية. وفى فترة لاحقة، جلب المؤلفون من عالم موسيقى الفن تقنيات موسيقية ما بعد حداثية، وفى الخمسينيات، وفى تزامن مع العديد من هذه التطورات، جاءت موسيقى الروك آند رول.

لقد كانت الأغنيات الفولكلورية قد أصبحت موضوعًا لاهتمام مؤلفى موسيقى الفن الأمريكى فى الثلاثينيات، ورفض بعض المؤلفين التقنيات التجريبية للحداثة، مثل آرون كوبلاند (١٩٠٠-١٩٩٠) الذى سعى إلى تحديد أسلوب أمريكى متفرد، وتحول إلى الأغنية الفولكلورية وألحانها ونسيجها الهارمونى المتميز. والأفلام التى وضع كوبلاند الموسيقى لها مثل "بيللى ذا كيد" (١٩٣٨)، و"روديو" (١٩٤٢)، و"ربيع الأبا لاشياف" (١٩٤٢)، هى نماذج أولية لهذا الصوت "الأمريكى"، والذى عبر إلى السينما فى نصوص موسيقية "عن الرجال والفئران" (١٩٤٠)، و"بلدتنا" (١٩٤٠)، فى موسيقى كوبلاند، ولأفلام تسجيلية مثل "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦) و"النهر" (١٩٣٨) و"قصة لويزيانا" فى موسيقى فيرجيل طومسون (١٨٩٦-١٩٨٩). وربما لأن نمط أفلام الويسترن يركز بشفافية على القيم الأمريكية، فإن نصوصه الموسيقية مالت إلى هذا التناول. وكانت موسيقى تيومكين لأفلام مثل "صراع فى الشمس" (١٩٤٦) و"النهر الأحمر" (١٩٤٨)، وموسيقى ريتشارد هانجمان (١٨٨٢-١٩٦٦) للعديد من أفلام الويسترن لجون فورد، خاصة "قلعة آباتشى" (١٩٤٨)، و"ارتدت شريطًا أصفر" (١٩٤٩)، من الأمثلة الجيدة على ذلك. وهناك مثال أكثر معاصرة لاستخدام هذا الصوت الأمريكى فى موسيقى راندى نيومان (ولد عام ١٩٤٣) لفيلم "الطبيعى" (١٩٨٤). واتسع المؤلفون الموسيقيون المعاصرون فى تركيزهم على

الأغنية الفولكلورية الأمريكية، ليُدخلوا أنواعًا عديدة من الموسيقى العالميـــة. وعلى سبيل المثال فإن إيليوت جولدينتال (ولد عام ١٩٥٤) – الـــذى كـــان تلميذًا لكوبلاند – استخدم التقاليد الفولكلورية المكسيكية والآلات الموســيقية المكسيكية الأصلية فى فيلم "فريدا" (٢٠٠٢).

ومنذ الخمسينيات، أثبتت موسيقى الجاز أنها إمكانية أخرى، خاصة فى الأفلام التى تدور فى أجواء المدن. وفى أفلام الدراما القوية التى تدور فـــى المدن، تتفجر موسيقى الجاز على شريط الصوت فى أفلام مثل "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١) فى موسيقى أليكس نورث (١٩١٠-١٩٩١)، و"الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥) فى موسيقى إيلمـــر بيرنـــستين، و"لمـــسة الـــشر" (١٩٥٨) فى موسيقى مانشينى، وفى العديد من أفلام سيرة الحياة عن فنانى الجاز (البيض) مثل "رجل شاب وبوق" (١٩٥٠) و"رابسودية فى موســيقى البلو" (١٩٤٥). ويؤكد كرين جابارد على أن هذا التركيز على فنانى الجـــاز البيض يقدم تفسيرًا لفهم الأيديولوجيا الأمريكية عن العرق، والنوع، والنزعة الجنسية. وهناك سينمائيون لاحقون مثل روبرت آلتمان (ولد عـــام ١٩٢٥) وكلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) (الذى يؤلف أيضًا موسيقى أفلامـــه) قـــد استخدموا الجاز ببراعة. وتحولت هوليود إلى موسيقيى الجاز الـــسود فـــى "موسيقى جاز أفضل" (١٩٧٢) عن المغنية بيللى هوليداى، و"بيرد" (١٩٨٨) عن أسطورة الساكسفون تشارلى باركر. لقد كانت موسيقى الجاز على شريط الصوت مرتبطة فى البداية بأجواء التحلل فى المدينة، ومدى هذا الارتبـــاط يظل سؤالاً مثيرًا للاهتمام. وهناك عدد من فنـــانى الجـــاز قـــاموا بتـــأليف النصوص الموسيقية للأفلام، مثل ديوك إيلينجتون وفيلم "تـــشريح جريمـــة"

(١٩٥٩)، وتشارلز مينجوس وفيلم "ظلال" (١٩٥٩)، وهيربى هانوك وفيلم "أمنية الموت" (١٩٧٤)، وجوشوا ريدمان وفيلم "فانيا فى الشارع ٤٢" (١٩٩٤)، وآخرين. ولكن ربما كان أول ظهور للعازفين والمؤلفين الزنوج لموسيقى الجاز هو فى مشاهد العزف الحى وأفلام التحريك القصيرة، التى أنتجت فى الثلاثينيات والأربعينيات، وقدمت عظماء موسيقى الجاز مثل ديوك إيلينجتون، لويس أرمسترونج، فاتس وولر، بيسى سميث، بيللى هوليداى. وتتضح تمامًا عنصرية تلك الفترة فى العديد من هذه الأفلام، ففى أفلام الكارتون التى أنتجت فى أستوديو ماكس فلايشر - على سبيل المثال - وجد فنانو الجاز أنفسهم محاصرين ليس فقط فى أشكال كائنات بالتحريك (مثل كاب كالوى الذى كان حيوان الفقمة)، ولكن أيضًا فى العديد من الشخصيات النمطية العنصرية.

ودخلت موسيقى الروك آند رول أيضًا مع تلك التطورات، وسُمعت لأول مرة فى فيلم روائى طويل فى أغنية بيل هالى "غنى الروك على مدار الساعة" التى استخدمت مع عناوين الفيلم "غابة السبورة" (١٩٥٥)، وكانت موسيقى الروك آند رول مقتصرة فى البداية على أفلام المراهقين والشباب. وفى السبعينيات سُمعت موسيقى "السول" فى أفلام مثل "شافت" (١٩٧١) الذى كتب له إيزاك هايز الأغنيات وموسيقى الخلفية. وفى النهاية استخدمت موسيقى الروك آند رول كنقطة ضغط فى النص الموسيقى الكلاسيكى للأفلام الهوليودية، وكانت تأثيرًا مهمًا على نوع جديد من تأليف موسيقى الأفلام التى سوف تظهر فى الستينيات: الموسيقى المجمعة.

وفى الأربعينيات والخمسينيات، دخلت فى النصوص الموسيقية تقنيات موسيقية حداثية، مثل التنافر، واللامقامية، والإيقاعات المتعارضة، والتوزيع الأوركسترالى غير التقليدى، وذلك مثل موسيقى روزا لفيلم "المسحور" و"يوم الأحد الضائع" (كلاهما فى عام ١٩٤٥، واستخدما آلة الثيرمين الإلكترونية التى كانت من أوائل هذا النوع من الآلات الموسيقية)، كذلك موسيقى روزينمان لفيلمى "شرق عدن" (١٩٥٥) و"متمرد بلا قضية" (١٩٥٥)، ويمكن سماع أقصى موسيقى متسلسلة حداثية فى النص الموسيقى لروزينمان فى فيلم "بيت العنكبوت" (١٩٥٥). وكانت التوزيعات الأوركسترالية مقتصرة فى البداية على أفلام الرعب والخيال العلمى، كذلك لتحقيق مؤثرات نفسية محددة (مشاهد الأحلام على سبيل المثال)، لكنها انتقلت إلى أفلام التيار السائد فى موسيقى جورجو مورودير لفيلم "قطار منتصف الليل السريع" (١٩٧٨)، وموسيقى فانجيليس لفيلم "بائع الأنصال" (١٩٨٢). وفى أواخر القرن العشرين جاء فيليب جلاس (ولد عام ١٩٣٧) بنزعة استخدام أقل التقنيات من عالم موسيقى الفن ليدخلها فى موسيقى الأفلام، وهى موسيقى تتسم بالتكرار الذى يقلب المعايير التقليدية لمفاهيم الإيقاع والزمن، وذلك فى أفلام مثل *Koyaanisqatsi* (١٩٨٣) و"الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨). وكانت أعمال جلاس فى هوليود قليلة، وأهمها هو "الساعات" (٢٠٠٢)، لكن تأثيره كان كبيرًا: التقنيات المميزة لاستخدام أقل الإمكانات (ولكن مع مقامية أكثر تقليدية)، والتى يمكن أن نسمعها فى العديد من أفلام هوليود.

استخدام الأغنية الجماهيرية

كان لانتشار استخدام الأغنية الجماهيرية أثر جوهرى ودائم على موسيقى السينما الهوليودية. فالموسيقى الجماهيرية استخدمت لمصاحبة

الأفلام منذ البداية، ومع حلول العشرينيات بدأت الأستوديوهات فى تـرويج الأغنيات المكتوبة لأفلامها – والمعروفة باسم أغنية التيمة – وذلك من خلال طبع المدونة الموسيقية والأسطوانات. وظهرت الأغنيات الجماهيريـة فـى السينما الناطقة أيضًا، وكانت تؤدَّى فى بعض الأحيان فى الحدث الذى يدور على الشاشة، كما فى غناء دولى ويلسون لأغنية "مع مرور الزمن" فى فـيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، وكـانت فى أحيـان أخـرى صادرة عن نادى ليلى أو راديو من داخل الأحداث على الشاشة. وفى الثلاثينيـات والأربعينيـات كانت الأغنيات تُختار ألحانها أحيانًا من التيمة الموسيقية للفيلم، ويضاف لها على عجل كلمات من أجل تحقيق مزيد من الأرباح، مثل موسيقى راسـكين للشخصية الرئيسية التى يحمل فيلم "لاورا" (١٩٤٤) اسمها، حـين أضـيفت إليها كلمات جونى ميرسر. وكان الترويج على نطاق واسع لأغنيات تيمـات الأفلام قد حدث فى الخمسينيات مـع النجـاح الفائـق لأغنية تيكس ريتـر "لا تهجرنى" من فيلم "عز الظهيرة" (١٩٥٢). وكانت أغنيات التيمات شائعة على نحو كبير، لتصبح مغناة بالكلمـات بـالأفلام، وتنتقـل إلـى الإذاعـة والتليفزيون والتسجيلات، وهى الآن تحقق أرباحًا طائلة للأستوديوهات.

وتعود جماهيرية الشريط الموسيقى للأفلام إلى تلك الفترة، رغـم أن هناك أمثلة سابقة مثيرة للاهتمام، مثل "سنووايت" (١٩٣٨) لشركة ديزنـى. وعادة ما يتم تأليف وتلحين أغنيات التيمة قبل تأليف النص الموسيقى، وكان لها تأثير حاسم على شكل وصوت الأفـلام الهوليوديـة فـى الخمـسينيات والستينيات. وصنع مانشينى العديد من الأغنيات الخالدة فى تلـك المرحلـة، مثل "نهر القمر" من فيلم "الإفطار فى مطعم تيفانى" (١٩٦١)، ومع ذلك فإن

مانشينى لم يقدم نفسه قط بوصفه مؤلف أغنيات، إذ كان ينظر إلى ألحان الأغنيات كموتيفات تستخدم فى عملية تأليف النص الموسيقى. ويؤكد جيف سميث على أن أغنية التيمة لم تؤثر سلبيًا على المبادئ الكلاسيكية لتأليف الموسيقى السينمائية، ويقول إن النصوص الموسيقية التى تعتمد على أغنيات التيمات تفى بالوظائف الأساسية للموسيقى السينمائية الكلاسيكية: أن تلبى احتياجات السرد، وتربط المتفرج بالفيلم عاطفيًا ونفسيًا. واعتمد تأليف النص الموسيقى الكلاسيكى بدرجة كبيرة على المواضعات الموسيقية لخلق استجابات لدى الجمهور وإضفاء المعنى. وابتعدت أغنيات التيمات عن هذه المواضعات لكى تستخدم الثقافة الجماهيرية الشائعة، مع كلمات الأغنيات التى تضفى طبقة إضافية من المعنى الذى يتردد فى الفيلم.

وفى الستينيات جاءت إمكانات جديدة فى التأليف الموسيقى السينمائى لتحقق خليطًا من موسيقى التيمة والروك آند رول، وهو النص الموسيقى الذى يقوم على تجميع مقطوعات، ويتألف من مجموعة من الأغنيات الموجودة بالفعل، التى تستخدم عادة فى شكلها المسجل الأصلى، وتأتى فى الأغلب من مصادر غير سينمائية (مثل الموسيقى الشائعة، وموسيقى الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية)، ويمكن أن تضاف إليها أغنيات أصلية (مؤلفة خصيصًا للفيلم – المترجم) ، وموسيقى أوركسترالية للخلفية. لقد حقق هذا النص الموسيقى التجميعى دائرة كاملة، إذ عاد إلى أيام السينما الصامتة عندما كان فنانو المصاحبة الموسيقية يختارون الموسيقى من مصادر عديدة، بما فيها الأغنيات الجماهيرية. وعلى سبيل المثال فإن موسيقى التجميع لفيلم كوينتين تارانتينو "اقتل بيل، الجزء الأول" (٢٠٠٣) تحتوى على أغنية نانسى

سيناترا وشير "بانج بانج"، وأغنيات إيزاك هايز، توموياسو هوتاى، تشارلى فيندرز، آل هيرت، كوينسى جونز، مايكو كاجى، ولحن من موسيقى هيرمان لفيلم "عصب ملتوٍ" (١٩٦٨). ومن الأمثلة المهمة فى موسيقى التجميع التى تقدم أنواعًا مختلفة من الموسيقى الجماهيرية: الروك آند رول فى فيلم "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، الديسكو فى "فلاش دانس" (١٩٨٣)، الراب فى "عقول خطرة" (١٩٩٥)، الكانترى فى "ناشفيل" (١٩٧٥)، الأغنيات الشائعة فى "سهران فى سياتل" (١٩٩٣)، والمزيج الإلكترونى فى "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) الذى يتضمن موسيقى فاجنر "طيران الفالكيريات"، وأغنية فريق رولينج ستونز "إشباع". وقد عبرت مثل هذه الموسيقى إلى الراديو، ومحطة إم تى فى، ووسائط عديدة من التسجيلات، وأصبحت الشرائط الصوتية للأفلام تسبق عرض الفيلم، وقد تحقق أرباحًا أكثر من الفيلم ذاته.

وقد أحدثت موسيقى التجميع تغيرات عميقة فى تأليف موسيقى الأفلام، فقد انتقلت المسئولية من المؤلف الموسيقى إلى المنتج أو المخرج (على سبيل المثال فقط: تارانتينو، وودى آلين)، الذى يختار الموسيقى لفيلمه بنفسه. وقد يقع الاختيار على مشرف الموسيقى، الذى يتضمن عمله تخليص حقوق النشر للاختيارات النهائية (حيث أن أى موسيقى تظهر فى الفيلم يجب الحصول على حق استخدامها من حامل حقوق النشر، سواء كان المؤلف أو شركة التسجيلات أو أى شخص أو هيئة أخرى - المترجم). كما مثلت موسيقى التجميع بعض التحديات الهائلة للتأليف التقليدى لموسيقى الأفلام، فلأن للأغنية بناءها التشريحى الخاص بها، فإنها قد تتطابق أحيانًا مع شريط الصوت. علاوة على ذلك، قد يدرك المتفرج الأغنية على مستوى واعٍ أكثر مما يحدث مع الموسيقى الأوركسترالية للخلفية. كما أن الأغنيات سابقة

الوجود على الفيلم قد تأتى معها ليس فقط بتـــاريخ ثقــافى، ولكـــن بتـــاريخ شخصى أيضًا، حيث إنها تثير لدى المتفرج ذكريات وتجارب تتناقض مـــع متطلبات الفيلم. وترى أناهيد كاسابيان أن هذا التغير فيه قدر من التحـــرر، حيث إن الموسيقى التجميعية تفتح إمكانات لأصوات بديلة (خاصـــة النـــساء والأقليات) لكى تصبح مسموعة. ومن المثير للاهتمـــام أن مهمـــة مـــشرف الموسيقى قد فتحت مكانًا اقتصاديًا للنـــساء، فـــإذا كـــان وصـــول مؤلفـــات موسيقيات لهوليود محدودًا فى السابق، (لقد وجدت إليزابيث فايرســـتون وآن رونيل بعض العمل فى عصر الأستوديو الكلاسيكى)، وأن هناك عددًا أكبـــر فى الحاضر (مثل شيرلى ووكر، راشيل بورتمان، آن دادلى)، فـــإن النـــساء يسيطرن الآن على صفوف الإشراف الموسيقى فى هوليود، وبذلك فإن لهن وصولاً أكبر لمجال الموسيقى السينمائية مما كان لهن فى الماضـــى. ولكـــن وحتى مع كل هذه التغيرات، فإن نصوص موسيقى التجميع لا تزال تستجيب لشريط الصورة، وتستغل التداعيات والارتباطات التى تولدها الأغنيات لكى تفى ببعض من أكثر الوظائف التقليدية للموسيقى: خلق الأجـــواء والتأكيـــد عليها، والمساعدة فى رسم ملامح الشخصيات، وتأسيس الزمـــان والمكـــان، وتجسيد التيمة الرئيسية للفيلم.

السينما العالمية: تقاليد وممارسات أخرى

خارج هوليود، كانت صناعات السينما القومية فى أنحاء العالم تتبنـــى وتستخدم الموسيقى السينمائية لتلائم احتياجاتها الخاصة بها، وكانت فى بعض الأحيان تحاكى الممارسة الهوليودية، وتبتعد عنها أحيانًـــا أخـــرى بطـــرق

متميزة، وتتجاهل تمامًا فى أحيان ثالثة. وبالمقارنة مع هوليود فإن السينما العالمية كانت من الناحية التاريخية تتسم بقدر أقل من التركز حول رأس المال والآلية المعقدة للإنتاج والتوزيع. وكان التمويل والدعم مختلفين، إذ يعتمدان على المعونات الحكومية أكثر من الاعتماد على المبيعات، كما أن العديد من صناعات السينما العالمية كانت أو لا تزال محمية من المنافسة بواسطة تشريعات (مثل حصة الاستيراد). وكان المخرجون العالميون أيضًا أكثر اهتمامًا باستخدام مؤلفين موسيقيين من عالم الموسيقى الفنية، مما نتج عنه تنويع أسلوبى أكثر. وفى بريطانيا قام كل من آرثر بنجامين، وآرثر بليس (١٨٩١-١٩٧٥)، وويليام والتون (١٩٠٢-١٩٨٣) بصنع موسيقى لأفلام مبكرة، من أهمها موسيقى الفيلم المستقبلى "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦) من تأليف بليس، "الرجل الذى عرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤) لبنجامين والذى يحتوى على مؤلفه الموسيقى الأصلى "كانتاتا سحابة العاصفة" (التى أعيد استخدامها بواسطة هيرمان فى موسيقاه لإعادة الفيلم فى عام ١٩٥٦)، والعديد من اقتباسات لورانس أوليفييه عن شكسبير، مثل "هاملت" (١٩٤٨) و"هنرى الخامس" (١٩٤٤) وموسيقى والتون. كما أن بنجامين بريتين، ورالف فون ويليامز (١٨٧٢-١٩٥٨) ألفا موسيقى لأفلام تسجيلية بريطانية فى الثلاثينيات والأربعينيات، ومن الأمثلة المهمة "أغنية سيلان" (١٩٣٤) وألف مايكل نايمان العديد من أفلام بيتر جرينواى، مثل "الطاهى، والحرامى، وزوجته، وعشيقها" (١٩٨٩)، وألف باتريك دويل لأفلام كينيث براناه مثل اقتباساته عن "هنرى الخامس" (١٩٨٩) و"هاملت" (١٩٩٦).

وعمل موريس جوبير بشكل بارز في السينما الناطقة الفرنسية المبكرة، مع جان فيجو، ورينيه كلير في فيلم "١٤ يوليو" (١٩٣٣)، ومارسيل كارنيه في فيلم "انبلاج الصباح" (١٩٣٩)، وذلك قبل موته المبكر خلال الحرب العالمية الثانية. لكن جورج أوريك (١٨٩٩-١٩٨٣) كان المؤلف الموسيقى الفرنسى الأكثر غزارة وتنوعًا في فترتي ما قبل الحرب وما بعدها. ففي فرنسا كتب موسيقى "دم شاعر" (١٩٣٠) و"الجميلة والوحش" (١٩٤٦) و"أورفيوس" (١٩٥٠)، وكلها للسينمائى والفنان الطليعى الفرنسى جان كوكتو، وكتب في بريطانيا "عصابة تل اللافندر" (١٩٥١)، وفي هوليود "إجازة في روما" (١٩٥٣). أما موريس جار فقد أسس حياته الفنية في فرنسا خلال الخمسينيات والستينيات، وانطلق إلى قمة أعظم الموسيقيين العالميين مع "لورانس العرب" (١٩٦٢) و"دكتور زيفاجو" (١٩٦٥). وأتت الموجة الجديدة الفرنسية بمجموعة جديدة من المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين إلى المقدمة، مثل بيير جانسين (ولد عام ١٩٣٠) الذى ألف موسيقى ما يزيد على ثلاثين فيلمًا لكلود شابرول، ومثل جورج ديليرو الذى عمل مع جان لوك جودار في "الاحتقار" (١٩٦٣)، ومع آلان رينيه في "هيروشيما حبى" (١٩٥٩)، ومع فرانسوا تروفو في أحد عشر فيلمًا منها "جول وجيم" (١٩٦٢)، قبل أن ينطلق إلى الشهرة العالمية، وكتب موسيقى فيلم "الممتثل" (١٩٧٠)، ويستقر حاليًا في هوليود. ومن أهم النصوص الموسيقية السينمائية في القرن العشرين موسيقى العديد من أفلام جودار التى تعبر عن تحطيم الثوابت، وعدم التقليدية، اللذين يتسم بهما أسلوبه، فكتب مارتيال سولال (ولد عام ١٩٢٧) موسيقى جاز لفيلم "على آخر نفس" (١٩٦٠)، وميشيل لو جران

(ولد عام ١٩٣٢) الذى كتب تيمة قصيرة وتنويعاتها لفيلم "حياتى للحياة" (١٩٦٢)، والنص الموسيقى الذى كتبه أنطوان دوهاميل (ولد عام ١٩٢٥) لفيلم "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧) الذى يتضمن مشهدًا لعازف بيانو في فناء مخزن الحبوب، وجابرييل ياريد (ولد عام ١٩٤٩)، الذى كتب موسيقى "كل واحد ونفسه" (١٩٨٠) حيث تتبادل الشخصيات إطلاق الرصاص ويمرون بأوركسترا تعزف هذه الموسيقى، كذلك "الاسم الأول: كارمن" (١٩٨٣) الذى يحتوى على مزيج من موسيقى بيتهوفن، وبيزيه، وتوم ويتس. كما أن الموسيقى الشهيرة لفيلم "ديفا" (١٩٨١) تصور مزيجًا أسلوبيًا من الأوبرا وموسيقى التكنو، حيث تصبح عملية التسجيل ذاتها جزءًا من الحبكة.

وعمل هانز آيسلر فى ألمانيا وفرنسا قبل وبعد إقامته القصيرة فى هوليود، وألف موسيقى أصلية وغير تقليدية لعدد من الأفلام مثل الفيلم التسجيلى "ليل وضباب" (١٩٥٥). وكتب بير رابين (ولد عام ١٩٤٠) موسيقى متميزة للعديد من أفلام راينر فيرنر فاسبندر، مثل "زواج ماريا براون" (١٩٧٩)، وميدان ألكسندر فى برلين" (١٩٨٠). وصنع نينا روتا فى إيطاليا تعاونًا بالغ الأهمية مع فيديريكو فيلليني، كما صنع إينيو موريكونى مع سيرجى ليونى. وفى الاتحاد السوفييتى، استمر شوستا كوفيتش فى تأليف موسيقى الأفلام، ومنها فيلما جريجورى كوزينتسيف "هاملت" (١٩٦٤) و"الملك لير" (١٩٧٥). وصنع سيرجى بروكفييف (١٨٩١-١٩٥٣) تعاونًا شهيرًا مع سيرجى إيزنشتين فى أفلام "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨)، و"إيفان الرهيب" (الجزء الأول ١٩٤٤، والجزء الثانى ١٩٥٨). وفى الهند كتب رافى شانكار (ولد عام ١٩٢٠) موسيقى ثلاثية آبو للمخرج ساتياجيت راى

(١٩٢١-١٩٩٢)، وكتب راى بنفسه موسيقى فيلميه "الرعد البعيد" (١٩٧٣) و"الوطن والعالم" (١٩٨٤). وفى السينما الهندية الجماهيرية، هناك مؤلفــون موسيقيون، وموزعون، و"مغنون بطريقة البلاى باك" (يقومون بأداء الأغنية بينما يحرك الممثل شفتيه فقط - المترجم) مثل لاتا مانجيشكار، وآشا بوسل، وهؤلاء يحتلون مكانًا مهمًا فى عناوين (تيترات) الفيلم، كما يحققون شــهرة طاغية، وقد يعتمد نجاح أحد الأفلام على نجاح أغنياته. وفى اليابان تعــاون فوميو هاياساكا (١٩١٤-١٩٥٥) مع أكيرا كيروساوا فى العديد من أفلامــه المبكرة، مثل "راشومون" (١٩٥٠)، و"أن تحيــا" (١٩٥٢)، و"الــساموراى السبعة" (١٩٥٤). وعمل تورو تاكيمتسو (١٩٣٠-١٩٩٦) - الذى قدم عددًا من الأساليب الموسيقية التاريخية المتنوعة - مع هيروشى تيشيجاهارا فــى "امرأة تلال الرمال" (١٩٦٤)، ومع كيروساوا فــى "دوديــسكادين" (١٩٧٠) و"ران" (١٩٨٥)، ومع ناجيزا أوشيما فى "الرجل الذى ترك وصــيته علــى فيلم" (١٩٧٠)، كما عمل فى فرنسا مع عدد من المخرجين الذين اشتركوا فى فيلم "الحب فى العشرين" (١٩٦٢)، وفى هوليود بالقرب من نهاية حياته فى فيلم "الشمس المرتفعة" (١٩٦٣). وألف المخرج تينــو ســوكى كينوجــازا (١٨٩٦-١٩٨٢) نصًا موسيقيًا لفيلمه السريالى "صفحة جنون" (١٩٢٦) بعد حوالى خمسين عامًا من عرضه الأول. كما عبر ريوشى ساكاموتو من عالم الموسيقى الجماهيرية إلى تأليف موسيقى الأفلام فى فيلم أوشيما "عيد مــيلاد سعيد يا مستر لورانس" (١٩٨٣).

الموسيقى والتحريك

عانت موسيقى أفلام التحريك طويلاً من التجاهل النقدى، رغم أنها قد تكون الموسيقى السينمائية التى يلتقى بها المتفرج أكثر من غيرها. وهى تختلف كثيرًا عن الأنواع الأخرى من الموسيقى السينمائية، ففى الولايات المتحدة على سبيل المثال، ورغم أنها تطورت بشكل متزامن مع المبادئ الكلاسيكية لتأليف الموسيقى السينمائية، (بل فى الأستوديو نفسه فى حالة شركة إخوان وارنر مثلاً)، وتشاركا معًا فى المؤلفين والتقنيات، فإن موسيقى أفلام التحريك تعمل بطريقة مختلفة تمامًا. ومنذ البداية كانت موسيقى أفلام التحريك تتسم بالتنوع الأسلوبى (موسيقى الجاز، والسوينج، والبوب، والموسيقى الحديثة، وحتى الموسيقى المتسلسلة)، وبتناول انتقائى للأنماط الموسيقية (مزج الأوبرا، والجاز، وأغنيات البوب، والموسيقى الكلاسيكية)، وبعدم التمييز بين إستراتيجية اللاتيموتيف والإستراتيجيات الأخرى (ففى إخوان وارنر مثلاً كانت موسيقى أفلام الكارتون تؤكد على القطعات المونتاجية). وكثيرًا ما كان يتم صنع أفلام التحريك عكسيًا، حيث تؤلف الموسيقى قبل الصورة، كما أنه قبل عقود من استخدام النص الموسيقى الكلاسيكى للأغنيات الجماهيرية كان شريط صوت أفلام التحريك يحتشد بهذه الأغنية. يمتد العصر الذهبى للتحريك السينمائى فى الولايات المتحدة فى السنوات بين التحول إلى الصوت (السينما الناطقة) وتحلل نظام الأستوديو، وخلال تلك الفترة كانت أستوديوهات ديزنى رائدة فى عدد من التطورات التقنية المهمة: الموسيقى الماوسية، وهى طريقة مهمة فى تكامل الموسيقى والحدث عند مؤلفى موسيقى هوليود الكلاسيكيين، ونظام الدقات الإيقاعية

الذى يسهل التزامن الدقيق (بين شريط الصورة والصوت - المترجم)، والذى تطور ليصبح عملية تقليدية فى هوليود، كما كانت شركة ديزنى رائدة فى نظام فانتا ساوند الذى تطور ليصبح هو الصوت المحيط المعاصر، وكان عبارة عن تسجيل شريط صوت مجسم متعدد القنوات ثم تشغيله لكى يحيط الجمهور بالصوت، بوضع مكبرات الصوت فى أنحاء قاعة العرض.

لكن المؤلفين الموسيقيين هم الذين قاموا فى نهاية الأمر بتحديد الشكل الفنى، مثل كارل ستولينج (١٨٩١-١٩٧٢)، الذى كتب موسيقى ما يزيد على ستمائة فيلم كارتون خلال حياته الفنية، وقد بدأ فى أواخر العشرينيات مع ديزنى بتأليف العديد من أفلام ميكى ماوس القصيرة الأولى، وساهم فى تدشين سلسلة "السيمفونية المضحكة" حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية مصحوبة بصور التحريك. (أدى مسار "السيمفونية المضحكة" إلى فيلم "فانتازيا"، الذى لم يحقق فى حينه نجاحًا فى شباك التذاكر لكنه محبوب جدًا اليوم). وفى فترة لاحقة فى شركة إخوان وارنر، قام ستولينج بتغيير أسلوب موسيقى الشركة، بخلق العديد من محاكاة اقتباسات ألحان سابقة، بعضها لا يمتد إلا مازورات قليلة، مأخوذة من مصادر عديدة وأساليب متنوعة. كما أن سكوت برادلى (١٨٩١-١٩٧٧) قام فى شركة "إم جى إم" بتجريب مؤلفات موسيقية من اثنتى عشرة نغمة من أجل سلسلة "توم وجيرى"، وقال ذات مرة: "أرجو أن يغفر لى دكتور شونبيرج استخدام نظامه لصنع موسيقى مرحة، وحتى الأطفال فى الأوركسترا كانوا يضحكون عندما كنا نسجلها" (مقتبس فى جولد مارك، ص ٧٠). وفى شركة "يو بى إيه" فى الخمسينيات، كان جيل كوبيك (١٩١٤-١٩٨٤) يستخدم ببراعة كبيرة آلات الإيقاع فى مؤلفاته الموسيقية لسلسلة "جيرالد ماكبوينج بوينج". ومع ظهور التليفزيون،

وإجراءات تقليل النفقات التى صاحبت تحلل الأستوديوهات، كانت نهاية العصر الذهبى، عندما قامت صناعة التحريك فى الولايات المتحدة بالتحول إلى التليفزيون، فيما عدا بعض الاستثناءات. وكان بعث فيلم التحريك الروائى الطويل لشركة ديزنى فى الثمانينيات استمرارًا لصياغة أفلام ديزنى وموسيقاها بطريقة الأفلام الموسيقية، رغم أن أفلامًا مثل "ساوث بارك: أكبر وأطول وبدون حذف" (١٩٩٩) تذكرنا بأن الأفلام الموسيقية بالتحريك ليست مضطرة أن تكون تقليدية. وعلى المستوى العالمى، حققت موسيقى أفلام التحريك شهرة كبيرة فى اليابان، حيث أصبح شريط صوت أفلام الأنيمى (التحريك اليابانى) جزءًا مهمًا من صناعة التسجيلات اليابانية. وبعض شرائط الصوت تلك تمزج بين الموسيقى اليابانية التقليدية والموسيقى الغربية بطرق مدهشة. وعلى سبيل المثال فإن موسيقى شوجى ياماشيرا لفيلم "أكيرا" (١٩٨٨) تجمع بين الغناء الدينى البوذى، وآلات الإيقاع التقليدية، والأصوات المخلقة كمبيوتريًا. ولقد بدأ دارسو السينما وعلماء الموسيقى فى الالتفات إلى "موسيقى الكارتون"، وعادة ما تتضمن الكتب عن التحريك الآن فصولاً مخصصة للموسيقى.

خاتمة واستنتاج

كما يقول المؤلف الموسيقى ديفيد راسكين (١٩١٢-٢٠٠٤)، فإن الموسيقى السينمائية "تصنع بلاشك فرقًا، وكل ما عليك للتأكد من ذلك إن كنت فى شك منه هو أن تشاهد الفيلم بلا موسيقى" (مقتبس فى كاليناك، ص ١٧ من المقدمة). وهذا بالضبط ما فعله هيرمان عند صنع فيلم "سايكو"، لقد كان هيتشكوك يعتقد أن مشهد الاستحمام داخل البانيو يجب ألا تصاحبه

موسيقى، بينما كان هيرمان على عكس ذلك، وطلب فرصة تأليف موسـيقى له، ووافق هيتشكوك لأنه لم يكن راضيًا عن المشهد تمامًا كما هو. عـرض بعد ذلك هيرمان نسختين، الأولى تصاحبها مؤثرات صوتية فقط، والأخـرى بموسيقى، واختار هيتشكوك النسخة الأخيرة، وكانت النتيجة واحدًا من أقوى اللحظات السينمائية، فتلك الجريمة البشعة أصـبحت أكثـر رعبًـا عنـدما صاحبتها آلات الفيولينة الصارخة. إن كل الأفلام لا تستخدم موسيقى، لكـن أغلبيتها من كل أنحاء العالم، ومنذ القرن التاسع عشر حتى القـرن الواحـد والعشرين تستخدم الموسيقى. وكل الدلائل تشير إلى أنها سوف تفعل ذلك فى المستقبل أيضًا.

انظر أيضاً:

"التحريك"، الأيديولوجيا"، "الأفلام الموسـيقية"، "الـسينما الـصامتة"، "الصوت"، "نظام الأستوديو"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Altman, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Dickinson, Kay, ed. *Movie Music: The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2003.

Donnelly, Kevin J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute, 2005.

Duncan, Dean. *Charms That Soothe: Classical Music and Narrative Film*. New York: Fordham University Press, 2003.

Eisler, Hanns, and Theodor Adorno (uncredited). *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.

Flinn, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Gabbard, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.

Goldmark, Daniel. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Kassabian, Anahid. *Hearing Film Music: Tracking Identifications in Contemporary Film Music*. New York and London: Routledge, 2001.

Marks, Martin. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies 1895–1924*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

Smith, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

Wojcik, Pamela Robertson, and Arthur Knight, eds. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Kathryn Kalinak

بيرنارد هيرمان

ولد فى نيويورك، بولاية نيويورك

٢٩ يونيو ١٩١١، توفى فى لوس أنجلوس، كاليفورنيا، فى ٢٤ ديسمبر ١٩٧٥

كان بيرنارد هيرمان متمردًا هوليوديًا، مشاكسًا، ومشاغبًا، وبالغ الذكاء. عمل هيرمان داخل وخارج نظام الأستوديو، ونجح فى أن يترك بصمته على سلسلة من الأفلام للعديد من المخرجين. وكانت موسيقاه قاتمة متأملة أحيانًا، وناعمة وغنائية أحيانًا أخرى، وفى أحيان ثالثة حديثة صادمة، أو مزخرفة ورومانسية، لكنها كانت مبتكرة مبدعة دائمًا (وبعضها من المؤكد مثير للاهتمام أكثر من الأفلام التى "تصاحبها").

وصل هيرمان إلى هوليود مع أورسون ويلز ومسرح ميركيرى فى عام ١٩١٤، وألف موسيقى "المواطن كين"، ثم "آل أمبرسون العظماء" فى عام ١٩٤٢. وشعر بالغضب عندما قام الأستوديو بإجراء تغييرات فى موسيقى هذا الفيلم الأخير، وأصر على إزالة اسمه من كل النسخ. وسوف يقول فى فترة متأخرة من حياته إن ويلز كان المخرج الوحيد الذى عمل معه وعرف كل شىء عن الموسيقى. وهيرمان مشهور أكثر – مع ذلك – بسلسلة من الأفلام التى أخرجها لهيتشكوك وكتب لها هيرمان الموسيقى.

وطوال حياته الفنية كان هيرمان مناصرًا للموسيقى الحديثة، وموسيقاه لأفلام هيتشكوك تحمل تلك البصمة، مثل التوزيع الأوركسترالى غير المعتاد

(فرقة مكونة من آلات وترية فقط فى "سايكو"، وفرقة كاملة من آلات نحاسية لفيلم "الستار الممزق" – ١٩٦٦ – الذى لم يلق اهتمامًا يليق به)، والإيقاعات الآسرة (اللحظات الافتتاحية من "سايكو"، وإيقاع الرقصة الإسبانية فى "الشمال عن طريق الشمال الغربى" – ١٩٥٩)، والهارمونيات المتنافرة (مشهد الحمام فى "سايكو")، وتعدد المقامات (التوافق الشهير فى "دوار" – ١٩٥٨ – الذى يضم توافقين تقليديين لكن كلاً منهما من مقام مختلف ويتم عزفهما معًا). ولم يكن هيرمان متحفظًا قط فى التعبير عن ذاته، لذلك اختلف مع هيتشكوك على موسيقى "الستار الممزق"، التى أكملها هيرمان لكن هيتشكوك أهملها تحت الضغط.

وكان هيرمان يميل للعزلة والصرامة، وقضى جانبًا مهمًا من حياته الإبداعية يعمل خارج هوليود، ويؤلف نصوصاً موسيقية لأفلام عالمية، ويؤلف موسيقى ويقود أوركسترات فى حفلات موسيقية وعروض للأوبرا. وكان يصر على عدم تعريفه بأنه يؤلف موسيقى سينمائية، مفضلاً أن يكون مؤلفًا موسيقيًا يكتب الموسيقى للأفلام أيضًا. وعند نهاية حياته، أعاد مخرجون شبان اكتشافه، مثل برايان دى بالما ومارتين سكورسيزى. وتوفى فى الليلة التى أتم فيها قيادة الأوركسترا لموسيقاه لفيلم سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦). وكان تعاونه الأخير مع سكورسيزى بعد وفاته، حين أعاد المخرج استخدام موسيقاه لفيلم "كيب فير" (١٩٦١)، عندما أعاد المخرج صنع الفيلم فى عام ١٩٩١.

مشاهدات مقترحة:

"المواطن كين" (١٩٤١)، "آل أمبرســون العظمــاء" (١٩٤٢)، "يــوم توقفت الأرض عن الدوران" (١٩٥١)، "دوار" (١٩٥٨)، "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، "رحلة لمركز الأرض" (١٩٥٩)، "ســــــــــايكو" (١٩٦٠)، "كيب فيــر" (١٩٦١)، "وســواس" (١٩٧٦)، "ســائق التاكــسى" (١٩٧٦)، "كيب فير" (١٩٩١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bruce, Graham. *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

Smith, Steven C. *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Kathryn Kalinak

جون ويليامز

ولد فى لونج آيلاند، نيويورك، ٨ فبراير ١٩٣٢

كتب المؤلف الموسيقى الأمريكى المولد والثقافة جون ويليامز موسيقى ما يزيد على مائة فيلم روائى طويل مهم، وربما كان هو أشهر مؤلف موسيقى سينمائية فى العالم الغربى. بدأ حياته الفنية عازفًا للبيانو وموزعًا موسيقيًا فى شركات سينمائية، وعمل مع مؤلفين موسيقيين مثل ألفريد نيومان، وديمترى تيومكين، فرانز واكسمان، بيرنارد هيرمان، هنرى مانشينى، واستمر حتى أصبح أنجح مؤلف موسيقى فى هوليود والأكثر غزارة فى التأليف (رغم أنه لم يصل إلى الرقم الأسطورى الذى حققه ماكس ستاينر الذى ألف موسيقى ما يزيد على ٣٥٠ فيلمًا). وكان مسئولاً إلى حد كبير عن إعادة إحياء النص الموسيقى السينمائى السيمفونى المكتوب بأسلوب رومانسى حديث، وعن إعداد الأوركسترا السينمائى لكى يتكيف مع الأستوديو الحديث للتسجيل، لذلك ارتبط بالفترة الكلاسيكية فى هوليود.

والأكثر أهمية هو أن جون ويليامز زاد من انتشار جماهيرية النص الموسيقى السينمائى. ففى عصر أصبحت فيه معظم الموسيقى السينمائية يتم نسيانها بسرعة، دخلت موسيقى ويليامز دائرة الاهتمام الجماهيرى، مثل موتيفة سمكة القرش من فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، وتيمة فيلم "حرب النجوم" (١٩٧٧)، واللحن ذى النغمات الخمس التى كانت تتواصل عن

طريق الكائنات الفضائية مع الكائنات الأرضية فى فيلم "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧). وقد ارتبط ويليامز تمامًا بأفلام "حرب النجوم"، لذلك ألف موسيقى الأفلام الستة، وقد وصفها ذات مرة بأنها أفلام صامتة، وبالفعل فإن الموسيقى جزء مهم من نجاح هذه الأفلام. وكان فى عمر الثالثة والسبعين عندما أكمل ما يزيد على الساعتين من الموسيقى لآخر حلقات هذه السلسلة "انتقام السيث" (٢٠٠٥).

بدأ ويليامز فى عام ١٩٧٥، شراكته الأكثر بقاء، مع المخرج ستيفن سبيلبيرج، وتعاونا فيما يزيد على عشرين فيلمًا من الأنماط الفيلمية الأخرى المختلفة، مما أتاح لويليامز جماهيرية عريضة. ورغم أنه أقل شهرة فيما يخص الموسيقى الفنية (الخالصة أو غير المؤلفة للمصاحبة – المترجم)، فقد كانت له حياته الفنية كمؤلف موسيقى وقائد للأوركسترا، وقد أمسك بعصا القيادة فى بوسطن من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٣. وهو يظل حتى الآن أبرز مؤلف موسيقى فى هوليود.

مشاهدات مقترحة:

"الفك المفترس" (١٩٧٥)، "حرب النجوم" (١٩٧٧)، "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، "الإمبراطورية ترد الهجوم" (١٩٨٠)، "سارقو تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، "جيه إف كيه" (١٩٩١)، "حديقـــة الديناصـــورات" (١٩٩٣)، "قائمة شيندلر" (١٩٩٣)، "هارى بوتر وحجر الساحر" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Kalinak, Kathryn. "John Williams and *The Empire Strikes Back*: The Eighties and Beyond: Classical Meets Contemporary." In *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, edited by Kathryn Kalinak, 184–202. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Scheurer, Timothy E. "John Williams and Film Music since 1971." *Popular Music and Society* 21, no. 1 (1997): 59–72.

Kathryn Kalinak

سيرجى بروكوفييف

ولد فى سونتسوفكا،أوكرانيا، روسيا، فى ٢٣ أبريل ١٨٩١، توفى فى موسكو، الاتحاد السوفييتى (روسيا الآن)، فى ٥ مارس ١٩٥٣

يوصف النص الموسيقى لفيلم "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨) أحيانًا بأنه واحد من أعظم الموسيقى السينمائية على الإطلاق، لكنه يوصف غالبًا بأنه واحد من أسوأ شرائط الصوت المسجلة للأفلام على الإطلاق. وهو النص الموسيقى لأحد الأفلام الثلاثة التى كتبها المؤلف الموسيقى الروسى سيرجى بروكوفييف للمخرج الأسطورى سيرجى إيزنشتين، ويظل حتى اليوم من أجمل وأخلد النصوص الموسيقية السينمائية.

ولد بروكوفييف فى أوكرانيا وتربى فى سانت بطرسبيرج، ومثل العديد من الموسيقيين العالميين أسس شهرته فى الموسيقى الفنية قبل أن يتحول إلى الموسيقى السينمائية. وكان عمله مع إيزنشتين فى "نيفسكى" تعاونًا بالمعنى الكامل للكلمة، فهناك أجزاء من الفيلم تم تصويرها لتلائم موسيقى بروكوفييف، وهناك أجزاء من موسيقى بروكوفييف تم تأليفها لتلائم اللقطات التى صورها إيزنشتين. وكتب إيزنشتين فى كتابه "الإحساس السينمائى" أن بروكوفييف عثر على الجوهر الداخلى للصور، واقتنص التفاعل الحيوى للمضمون التصويرى للكادر، بدلاً من مجرد تصوير الحدث على الشاشة. وكان الفيلم يهدف إلى تقدير البطل الروسى من العصور الوسطى، وإيقاظ

جذوة المشاعر السوفييتية ضد ألمانيا عشية الحرب العالميــة الثانيــة. كــان إيزنشتين لم يصنع فيلمًا طوال سنوات بسبب خلافاته مع السلطات السوفييتية، وكان بروكوفييف قد عاد إلى موسكو فى عام ١٩٣٦ بعد إقامة طويلة فـــى الخارج، ليجد أن حياته الفنية أيضًا فى ركود. وعندما طلب ستالين أن يشاهد الفيلم، قام إيزنشتين وبروكوفييف على عجل باستكمال نسخة عمل خشنة من شريطى الصورة والصوت لكى يحصلا على موافقته. (أعجب ستالين بالفيلم، على الأقل فى البداية، وسوف ترتفع حظوظ الفيلم وتنخفض مع تغير تحالفات السوفييت السياسية خلال الحرب العالمية الثانية). والأكثر ترجيحًا هو أن تلك النسخة الخشنة هى ما نشاهدها ونسمعها اليوم. ففى ضـــوء حالـــة تـــسجيل الصوت لدى السوفييت فى الثلاثينيات، فإن السرعة التى يتم بهـــا تـــسجيل الموسيقى، وحجم الأوركسترا الذى يعزفها، يكون شريط الصوت بدائيًا فـــى أفضل الأحوال. والآن تقوم أوركسترات سيمفونية حول العـــالم بمـــصاحبة عروض الفيلم حية فى قاعات موسيقية، بما يعطى النص الموسيقى الذى كتبه بروكوفييف حقه.

وانتهت جولته الموسيقية الأخيرة فى الغرب فـــى عـــام ١٩٣٨ إلـــى هوليود، بينما كانت زوجته وأطفاله فى موسكو رهينة لحين عودتـــه. وفـــى جولته فى أستوديوهات ديزنى التقى مع والت ديزنى نفسه، وتناقشا فى صنع فيلم تحريك عن موسيقى بروكوفييف "بيتر والذئاب"، التى تعزف دائمًا فـــى قاعات الموسيقى، ليكون هذا الفيلم جزءًا من فيلم فانتازيا" (١٩٤٠). لكن هذه الفكرة لم تتحقق فى "فانتازيا"، وإنما فى "اصنع موسيقاى" (١٩٤٦)، حيـــث أصبحت "بيتر والذئب" هى النص الموسيقى "الهوليودى" الوحيد لبروكوفييف.

مشاهدات مقترحة:

"الملازم كيجى" (١٩٣٤)، "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨)، "إيفان الرهيب" (الجزء الأول، ١٩٤٤) ثم (الجزء الثانى، تم منعه فى عام ١٩٤٦، وعرض فى عام ١٩٥٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Eisenstein, Sergei M. "Form and Content: Practice." In *The Film Sense*, translated and edited by Jay Leyda, 157–216. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1942; revised ed., 1975.

Merritt, Russell. "Recharging Alexander Nevsky: Tracking the Eisenstein-Prokofiev War Horse." *Film Quarterly* 48, no. 2 (Winter 1994–1995): 34–45.

Kathryn Kalinak

الأفـلام الموسيقية

Musicals

تشير الأفلام الموسيقية بوصفها نمطًا فيلميًا مستقلاً إلى الأفلام التي تحتوى على غناء و/ أو رقص، بوصفها عنصرًا مهمًا، كما تتضمن أداء بالغناء و/ أو الرقص بواسطة الشخصيات الرئيسية. والأفلام التى تحتوى على فقرة موسيقية عارضة، مثل الأداء الشهير للعازف والمغنى دولى ويلسون للحن "مع مرور الزمن" فى فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، لا تعد بشكل عام أفلامًا موسيقية. وبهذا التعريف فإن "جرافيتى أمريكى" (١٩٧٣)، الذى يقدم شريط صوت مستمرًا من أغنيات الروك القديمة آتية من راديوهات السيارات، فى عالم القصة الذى يعبر عن الحنين إلى الماضى، لا يعد فيلمًا موسيقيًا لأنه ليس هناك أداء بالأغنيات لممثليه.

والفيلم الموسيقى – أكثر من غيره من الأنماط الفيلمية – يستغل تمامًا العنصرين الأساسيين للوسيط السينمائى: الحركة والصوت. ففى الميلودراما، وعلى الرغم من أن العواطف القوية للشخصيات يتم التعبير عنها من خلال وسائل أسلوبية (الميزانسين، والإضاءة، والموسيقى)، فإن المشاعر يتم كبتها، وعلى النقيض فى الفيلم الموسيقى، حيث تصبح الشخصيات منطلقة وتعبر عن عواطفها بالغناء والرقص. والمقطع الشهير الذى يؤديه جين كيلى (١٩١٢-١٩٩٦) فى "الغناء فى المطر" (١٩٥٢)، والذى يقول فيه "لازم

أرقص"، لا يشير فقط إلى ميله الخاص به فى ذلك الفيلم، بل إلى النمط الفيلمى ككل. والأفلام الموسيقية الكلاسيكية ترسم عالمًا طوباويًا تتكامل فيه الحياة الذهنية والجسمانية، العقل والجسد، حيث تتجسد المشاعر غير الملموسة فى فعل جسمانى رشيق. وسواء كانت مشاعر الشخصيات فى الفيلم الموسيقى متفائلة أم متشائمة، وسواء كانت وحدها أو وسط الناس، فإنهم قادرون دائمًا على إشباع رغبتهم أو تحسين حالتهم الوجدانية بالرقص أو الغناء. وفى مناقشة ريتشارد داير المهمة عن الترفيه، يذكر أن الفيلم الموسيقى يتميز بشكل خاص بحساسيته الطوباوية، التى يعرّفها بأنها قدرة هذا النمط على تقديم مشاعر معقدة وغير مريحة بطرق بسيطة ومباشرة ومليئة بالحيوية (آلتمان، ١٩٨١).

وباستثناء بعض الأفلام الكوميدية، فإن الفيلم الموسيقى هو النمط الفيلمى الوحيد الذى ينتهك القواعد الصارمة للسينما الروائية الكلاسيكية. وكما أن جروشو ماركس يلقى ببعض نكاته وهو ينظر مباشرة إلى الكاميرا، كذلك فإن الشخصيات فى الفيلم الموسيقى تغنى وترقص للكاميرا، لصالح المتفرج، بدلاً من أن تغنى وترقص لمتفرج ظاهر موجود داخل عالم القصة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المصاحبة الموسيقية لغناء النجوم تأتى عادة من "اللامكان" – خارج عالم الفيلم – وهذا انتهاك آخر لقواعد الواقعية التى تحكم معظم الأنماط الفيلمية. وذلك المشهد من فيلم "الغناء فى المطر"، الذى يضبط فيه جين كيلى الإضاءة، ويدير آلة الريح الرومانسية على مسرح خالٍ، لكى يؤسس الجو العاطفى قبل أن يعلن عن حبه تجاه دیبی رينولدز بأغنية "أنت مقدرة لى"، هذا المشهد يقر بالاصطناع الذى يميز الأداء فى الأفلام الموسيقية.

نهضة الفيلم الموسيقى

في الولايات المتحدة، كان الفيلم الموسيقى - بمزيج نمر الغناء والرقص المغزولة فى السياق السردى - قد نشأ من أشكال الترفيه غير الروائية مثل نمر أداء الممثلين البيض لأدوار الزنوج، والفودفيل، و"حارة الطبق الصفيح"، والصالات الموسيقية البريطانية، والمسرح الموسيقى وكان العديد من مؤلفى موسيقى الأفلام الموسيقية قد كتبوا ألحانًا شائعة يتم نشر نصوصها بواسطة عدد من الشركات الموسيقية العديدة الكائنة فى المربع بشارع رقم ٢٩ بين برودواى والجادة الخامسة فى مدينة نيويورك، وهو الشارع المعروف باسم "حارة الطبق الصفيح". وكانت عروض الممثلين البيض فى أدوار الزنوج هى الشكل الأكثر جماهيرية للموسيقى والكوميديا خلال القرن التاسع عشر، واستمر مع بدء القرن العشرين، وكان يتألف حول شخصيات نمطية عنصرية كوميدية، ويمكن رؤية التأثير المباشر لهذه العروض فى الأفلام الموسيقية المبكرة من بطولة آل جولسون (١٨٨٦-١٩٥٠) وإيدى كانتور (١٨٩٢-١٩٦٤)، وكلاهما من البيض الذين قدموا أدوار الزنوج على المسرح، ثم حملا ذلك "الوجه المحروق" إلى السينما. وكان الجزء الأخير من الأجزاء الثلاثة لأى عرض منها عبارة عن نمرة كوميدية بالموسيقى، عادة ما تكون محاكاة ساخرة من أغنية ناجحة معاصرة، وكان من الواضح أنها هى التى سوف تتطور إلى المسرح الموسيقى كما يجسده مسرح برودواى فى نيويورك فى السينما الهوليودية. كما أن إنتاج تلك العروض كان يتضمن فصلاً عنصريًا (إما فريق ممثلين كلهم من

البيض، أو كلهم من السود)، وهو ما انعكس فى أفلام موسيقية يمثلها فريق كامل من الزنوج، مثل "هاليلويا" (١٩٢٩)، و"كوخ فى السماء" (١٩٤٣)، و"كارمن جونز" (١٩٥٤)، و"العراف" (١٩٧٨).

وكان الفيلم الموسيقى يستعير دائمًا من المسرح الموسيقى، والعديد من الاقتباسات السينمائية تعتمد على أول مسرحية موسيقية، أو تحتوى على أغنيات مأخوذة من هذه المسرحيات، والعديد من الممثلين والمغنين، ومصممى الرقصات، ومؤلفى الموسيقى، ومؤلفى كلمات الأغنيات، والمخرجين، انتقلوا من المسرح الموسيقى إلى الأفلام الموسيقية. و"قارب الاستعراض" من تأليف وألحان جيروم كيرن (١٨٨٥-١٩٤٥) وأوسكار هامرشتاين الثانى (١٨٩٥-١٩٦٠) تم اقتباسه إلى الشاشة على الأقل ثلاث مرات، فى ١٩٢٩ و١٩٣٦ و١٩٥١.

وعندما دخل الصوت المتزامن إلى السينما فى عام ١٩٢٧، أصبح الفيلم الموسيقى على الفور واحدًا من الأنماط الفيلمية الشهيرة. وتم افتتاح فيلم "مغنى الجاز" فى أكتوبر عام ١٩٢٧، ويعد هو أول فيلم روائى طويل ناطق وأول فيلم موسيقى، ونجح نجاحًا هائلاً. وكان الفيلم من بطولة نجم برودواى الشهير آل جولسون، وكان فى الحقيقة فيلمًا صامتًا فى معظمه مع سبعة مشاهد موسيقية مضافة، بما فى ذلك أغنيات جولسون الشهيرة مثل "مامى" و"فى انتظار روبرت إى لى". والقصة تدور حول شاب يهودى يتخلى عن مستقبله كمنشد فى المعبد على عكس رغبة أبيه، ويصبح مغنيًا شهيرًا، والفيلم يحتشد بالميلودراما، ولم يتذكر منه المتفرجون سوى الكلام والأغنيات.

وكان سطر الحوار المرتجل الذى ألقــاه آل جولــسون: "إنــت لــسه ماسمعتش حاجة"، بمثابة إعلان ليس فقط عن فيلم "مغنى الجاز"، ولكن عــن وصول نمط الأفلام الموسيقية ذاته. وفى الثلاثينيات أتى العديد من مــؤلفى برودواى الموسيقيين إلى هوليود، من بينهم إيرفينج بيرلين (١٨٨٨-١٩٨٩)، كول بورتر (١٨٩١-١٩٦٤)، ريتشارد رودجرز (١٩٠٢-١٩٧٩)، لورنز هارت (١٨٩٥-١٩٤٣) وجورج جرشوين (١٨٩٨-١٩٣٧) وإيرا جرشوين (١٨٩٦-١٩٨٣)، ليتم صنع العديد من الأفلام الموسيقية على عجل. ولاحظ نقاد هوليود أن جريتا جاربو ورين تين تين (هذا الأخير كلبها - المتــرجم) هما النجمان الوحيدان اللذان لــم يتلقيــا دروسًــا فــى الغنــاء. وانــدفعت الأستوديوهات السينمائية إلى التحول إلى الصوت، وإنتاج الأفلام الموسيقية، لاستغلال التقنية الجديدة، وهو الأمر الذى عولج على نحو فكاهى فى حبكــة "الغناء فى المطر"، فى محاولة صنع فيلم ناطق مع نجمة السينما الصامتة لينا لامونت (جين هاجين)، ويؤدى ذلك إلى كارثة بسبب لكنتها الثقيلة التى تعود إلى بروكلين، لكن دون لوكوود (جين كيلى)، وكوزمــو بــراون (دونالــد أوكونور) ينقذان الفيلم بتغيير فيلم المغامرات الرومانسى الذى كانا يصنعانه باسم "الفارس المبارز" إلى فيلم موسيقى باسم "الفارس الراقص"، واســتخدام الدوبلاج لوضع صوت كاثى سيلدين (ديبى رينولــدز) بــدلاً مــن صــوت لامونت. ومن المفارقات الساخرة أن صوت رينولــدز (فــى الأغنيــات - المترجم) تم استبداله بصوت المغنية بيتى رويس.

ومع تحول الصناعة بسرعة إلى الصوت، ظهرت أنماط فرعية مميزة عن الفيلم الموسيقى، مثل فيلم الاستعراضات الذى يحتــوى علـــى سلــسلة مرتبطة على نحو فضفاض من الفصول ذات حبكة هزيلة، وتحمل معها شكل المنوعات من مسرح الفودفيل. وعلى سبيل المثال فإن "ملك الجاز" (١٩٣٠) مبنى حول سلسلة من الأغنيات والرقصات والاسكتشات الكوميدية للنجــوم المشهورين آنذاك، يقدمهم رئيس الفرقة بول هوايتمان، والنمــر والفــصول المتعددة لا علاقة أو رابط بينها سوى زعم هوايتمان أن العديد منها اجتمعت فى "بوتقة الموسيقى" العظيمة لكى تخلق صوت موسيقى الجاز الجديد. ويقدم فيلم "استعراض هوليود لعام ١٩٢٩" معظم طابور النجوم المــشهورين فـــى شركة "إم جى إم" (بالإضافة إلى أول عرض لأغنية ناسيو هيــرب بــراون "الغناء فى المطر")، بينما عرضت شركة إخوان وارنر معظم نجومها فـــى فيلم "استعراض الاستعراضات" (١٩٢٩)، وفعلت باراماونت الشيء ذاته فى "باراماونت عن الاستعراض" (١٩٣٠). وكانت الأوبريتات شهيرة كذلك، مع "أغنية الصحراء" (١٩٢٩) لكل من ســيجموند رومبيــرج (١٨٨٧-١٩٥١) وأوسكار هامرشتاين الثانى، وبطولة جون بولز وميرنا لوى، وكان ذلك هو أول أوبريت فى فيلم موسيقى. وبحلول عام ١٩٣٤ أصبح الأوبريت هــدف المحاكاة الساخرة فى فيلم "جميلات فى أرض الدمى"، مع الثنائى الكوميــدى ستان لوريل وأوليفر هاردى. وفى وقت لاحق ظهرت أفلام ســيرة الحيــاة الموسيقى، مثل فيلم شركة إم جى إم" زيجفيلد العظيم" (١٩٣٦) من بطولــة ويليام باول فى دور مدير الفرق الموسيقية الأمريكى الأســطورى لفــورانز زيجفيلد جونيور (١٨٦٧-١٩٣٢)، وفيلم "يانكى دودل داندى" (١٩٤٢) مــع

جيمس كانجى فى دور غريب عليه كمؤلف الأغنيات جورج إم كوهان (١٨٧٨-١٩٤٢)، وفيلم "ليل ونهار" (١٩٤٦)، مع كارى جرانت فى دور المؤلف الموسيقى كول بورتر، وفيلم "أحبنى أو اتركنى" (١٩٥٥) من بطولة دوريس داى فى دور المغنية روث إيتينج.

وكان أول مخرج سينمائى يتميز فى نمط الأفلام الموسيقية هو إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧)، وهو مخرج يهودى ألمانى وصل إلى هوليود فى عام ١٩٢٣، وصنع عددًا من الأفلام الموسيقية والكوميدية التى تجمع بين التهذيب والجنس. وفيلمه "استعراض الحب" (١٩٢٩) يدور فى مملكة أوروبية متخيلة تدعى سيلفانيا، ويجمع بين النجم الفرنسى موريس شيفالييه (١٨٨٨-١٩٧٢) وجانيت ماكدونالد (١٩٠٣-١٩٦٥)، وأعاد لوبيتش الجمع بينهما فى فيلم "ساعة واحدة معك" (ساعد فى إخراجه جورج كيوكر)، وهو إعادة للفيلم الكوميدى السابق "دائرة الزواج" (١٩٢٤). ومن أفلامه الكوميدية الأخرى "تينوتشكا" (١٩٣٩) الذى أعيد صنعه فى فيلم "الجوارب الحريرية" (١٩٥٧) من إخراج روبين ماموليان، الذى اقتفى آثار لوبيتش فى الثلاثينيات، وجمع بين شيفالييه وماكدونالد فى فيلم "أحبنى الليلة" (١٩٣٢).

وهناك نمط الفيلم الموسيقى الذى تدور قصته فى سياق مسرحى، ويصل إلى ذروته فى استعراض كبير، وهذا هو النمط الأكثر بقاء بين كل الأفلام الموسيقية. وفكرته الأساسية تتيح تقديم نمر غنائية راقصة هى التى تشكل جاذبية الفيلم الموسيقى. وفيلم "لحن برودواى" (١٩٢٩) - أول فيلم موسيقى أصيل (أى غير مقتبس عن عمل مسرحى مثلاً - المترجم) - هو

فيلم موسيقى يدور فى عالم المسرح عن شقيقتين تبحثان عن الشهرة الفنية، وفاز الفيلم بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم فى عام ١٩٢٩، وأسس توليفة الأفلام الموسيقية التى تدور فى عالم المسرح، مثل أفلام شركة إخوان وارنر الشهيرة "الشارع ٤٢" (١٩٣٣) و"الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" (١٩٣٣). ورغم أفول هذه التوليفة مع صعود نمط "الفيلم الموسيقى المتكامل" فى الخمسينيات (أى الأفلام التى تعبر بها الشخصيات عن نفسها بالغناء والرقص بدلاً من الحوار أحيانًا - (ولد عام ١٩٦٢) "مولان روج" (٢٠٠١) من بطولة نيكول كيدمان وإيوان ماكريجور، ثم "٨ ميل" (٢٠٠٣) من إخراج كيرتس هانسون، من بطولة نجم مغنى الراب إيمنيم وكيم باسينجر.

السياسة والفانتازيا

أثبتت الأفلام الموسيقية فى الثلاثينيات أنها نمط فيلمى طيع لمعالجة القضايا الملحة والهروب منها فى وقت واحد، وهى القضايا التى أثارها "الكساد الكبير" ودخلت فيها أمريكا بعد عامين من ظهور فيلم "مغنى الجاز". وطبيعة الرقص ذاته توحى بإحساس من الهارمونية الاجتماعية، فشركاء الرقص يتحركون معًا خطوة خطوة، وفى الأفلام الموسيقية (على عكس المسرح الحى) يتم أداء الرقصات دائمًا بدقة وبما يبدو أنه نوع من التلقائية. ومع الرقص كان صورة مجازية مفيدة للنظام الجماعى والاجتماعى، فإن البهرجة التى خلقتها أفلام هوليود الموسيقية كانت أيضًا تأخذ الناس بعيدًا عن كل مظاهر الإفقار فى حياتهم.

كما أن الأفلام الموسيقية التى تدور فى عالم المسرح قدمت قصصًا متفائلة عن شخصيات مختلفة، يشتركون معًا فى العمل لصالح عام مشترك، لذلك فإنها شكلت حواديت اجتماعية مناسبة لتلك الفترة. وفى قصص هذه الأفلام الموسيقية، فإن المشكلات أمام إعداد الاستعراض الكبير تمثل مجازًا للجهد القومى والتضحية اللازمين للتغلب على الصعوبات الاقتصادية. وفى فيلم "الشارع ٤٢" على سبيل المثال، عندما يقترب موعد افتتاح الاستعراض، يقدم كل فرد تضحية من أجل هذا الهدف الجماعى المشترك. ففتاة الكورس الطموح (جينجر روجرز) تتنازل عن فرصتها الذهبية فى لعب دور البطولة، لأنها تعلم أن روبى كيلر أكثر ملاءمة للدور، ونجمة الاستعراض (بيبى دانييلز) – التى اضطرت لعدم الاشتراك فى الاستعراض بسبب كاحلها المكسور– تتغلب على غيرتها وكراهيتها تجاه كيلر، وتقدمها على المسرح بخطبة مثيرة للعواطف. وتلك النزعة الاجتماعية فى الأفلام الموسيقية خلال فترة الكساد الكبير واضحة فى نمرة الذروة "شانجهاى ليل" من فيلم "استعراض الأضواء الكاشفة" (١٩٣٣)، عندما تقوم فتيات الكورس – كأنهن فتيات تسخين الجماهير فى مباريات الفوتبول فى الجامعات – بقلب أوراق اللعب، ليكشفن عن "النسر الأزرق" لإدارة الإصلاح القومى، ثم يكشفن بعد ذلك عن وجه الرئيس فرانكلين ديلانو روزفلت.

وفى الوقت ذاته، تكون الأفلام الموسيقية فانتازيات مسلية، تميل إلى تناول القضايا الاجتماعية بشكل مجازى وليس بشكل مباشر، رغم ديناميكيات العرض والأداء الموسيقى. ونمرة الذروة فى فيلم "الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٣": "تذكر رجلى المنسى"، حول العاطلين المحاربين القدامى فى

الحرب العالمية الأولى، تقدم استعراضًا لجنود جرحى ومتعبين كجزء من تصميم الرقص الذى وضعه باسبى بيركلى (١٨٩٥-١٩٧٦)، وهى استثناء مبهر يؤكد القاعدة. وعلى النقيض فى الحرب العالمية الثانية، تقوم بيتى جرابيل (١٩١٦-١٩٧٣) برفع الروح المعنوية للجنود الأمريكيين فى أفلام موسيقية مثيرة للحنين مثل "حارة الطبق الصفيح" (١٩٤٠)، و"كونى آيلاند" (١٩٤٣)، بينما قام بوب هوب وبينج كروسبى ببطولة سلسلة من الكوميديات الموسيقية من نوعية أفلام "الطريق"، تبدأ بفيلم "الطريق إلى سنغافورة" (١٩٤٠)، والتى تدعم ضمنيًا الإمبريالية الأمريكية حول العالم. وليس من المصادفة - خلال ذروة الحرب فى عام ١٩٤٣ - أن ٤٠ فى المائة من الأفلام المنتجة فى هوليود كانت أفلامًا موسيقية.

وفى عام ١٩٥٧ نجح فيلم "الجوارب الحريرية" فى التقليل من التوترات السياسية المعاصرة للحرب الباردة، لكى يلعب على وتر الإغواء الجنسى والانتصار فى الغزوات الغرامية. إن الأمريكى المتحمس الواثق (فريد أستير ١٨٩٩-١٩٨٧) يؤكد: "الموسيقى سوف تذيب الستار الحديدى"، ويخطط لكى يغازل الضابطة الباردة (سيد تشاريس، ولدت عام ١٩٢١). لكن صورة أستير فى "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، الذى يركب قطار شحن مرتديًا بذلة ذات ذيل وقبعة عالية، تؤكد بوضوح تام كيف أن الواقع الاجتماعى فى الفيلم الموسيقى يتم تنحيته جانبًا لصالح الفانتازيا المتفائلة المرحة. وفى هذه الفانتازيات الرومانسية ذاتها - وليس فى الوعى الاجتماعى - اكتشف الفيلم الموسيقى سحره وجاذبيته الأساسيين.

الحب، والرومانسية، والجنس

كما أن الموضوع الأساسى فى الموسيقى الجماهيرية هو الحب، فإن التيمة الكبرى للفيلم الموسيقى - كما كانت الكوميديات الشكسبيرية - هى القصة الرومانسية، والتى تميل إلى أن يتم تصويرها من خلال الكليشيهات المعسولة للموسيقى الجماهيرية. والحب فى الفيلم الموسيقى منذ "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣) إلى "مولان روج"، هو جوهر منوعات "الليلة الساحرة"، حيث العشاق يتم تصويرهم كأنهم مقدَّرون لبعضهم، وبعد سلسلة من المعوقات والتأخيرات يلتقون معًا ويعيشون فى "تبات ونبات". فى فيلم "أمريكى فى باريس" (١٩٥١) يكون جين كيلى - وبلا تفسير - غير واعٍ بفتنة نينا فوش الواضحة، لكنه مرتبط تمامًا مع ليزلى كارون منذ رؤيته لها لأول مرة.

ويسمح الفيلم الموسيقى للرقص بأن يعمل كمجاز للجنس، فعندما يرقص البطل والبطلة جيدًا - كما يفعلان دائمًا فى الأفلام الموسيقية - يتحرك الجسدان فى هارمونية رشيقة. والجنس - بوصفه مجازًا للرقص - يقدم فانتازيا فاتنة، فهو يوحى بأن الحب ناعم مثل رقص أستير مع روجرز على سبيل المثال. وبالإضافة إلى ذلك، يقوم مجاز الرقص بتقديم حل ذكى لمشكلة الرقابة فى هوليود، بدلاً من الكليشيهات الأكثر وضوحًا مثل لقطة قبلة ثم اختفاء تدريجى.

وبدءًا من سلسلة من تسعة أفلام من بطولة أستير وجينجر روجرز (١٩١١-١٩٩٥) من إنتاج شركة آر كيه أوه فى الثلاثينيات، قدم هذا النمط الفيلمى سلسلة من نماذج العلاقات الرومانسية. وفى أفلام أستير روجرز بشكل خاص، يكون النجمان منجذبين منذ البداية، لكنهما لا يستطيعان التلاقى

بسبب سوء فهم كوميدى، ويتم حل الصراع السردى عندما يتوافق الطرفان على حل الخلاف، عادة من خلال قوة وسيط الأداء الموسيقى والرقص، ليتحدا فى النهاية. وتوضح روجرز ذلك تمامًا لأستير فى أول أفلام هذه السلسلة "الطلاق السعيد" (١٩٣٤)، عندما تغنى له عن "فندق الكونتيننتال" حيث "يمكنك أن تصرح بحبك وأنت ترقص". وفى فيلم "قبعة عالية" (١٩٣٥)، يجسد أستير وروجرز الغزل بينهما من خلال الرقص فى نمرة "أليس ذلك يومًا جميلاً، أن يفاجئك المطر؟"، عندما يجرب كل منهما الآخر من خلال خطوات الرقص، ثم يرقصان معًا فى النهاية على منصة خالية لفرقة موسيقية، حيث ينتظران عاصفة رعدية. وتنجح أفلام أستير وروجرز تمامًا لأن كليهما شريكان متعادلان فى نمر الرقص، ولا يسيطر أحدهما على الشاشة عندما يرقصان معًا.

وفى أفلام أستير وروجرز – كما فى العديد من الأفلام الموسيقية – يمثل الرجل الرغبة الجنسية الطليقة غير المقتصرة على حبيب واحد، لكنه يصبح فى النهاية عاشقًا رومانسيًا مكرسًا لحبيبته فقط. وفى "قبعة عالية" يكون أستير هو زير النساء الذى يجيب على اقتراح صديقه – السنيد الكوميدى – إدوارد إيفيريت هورتون بأن يتزوج، فيقول إنه "لا قيود" لديه، وإنه "حر تمامًا". وفيما بعد، يرقص بعنف فى غرفته مما يزعج روجرز فى الغرفة بالأسفل. وعندما تصعد لكى تعترض يقع فى حبها على الفور. وعندما ترحل، ينثر بعض الرمل على الأرضية ويرقص بحذاء ناعم لكى يهدهدها ويساعدها على النوم، وهكذا فإن رغباته العدوانية الطليقة فى البداية تصبح ناعمة بالمعنى الحرفى بسبب أنوثتها. وفى ذروة فيلم "تعال نرقص" (١٩٣٧)، عندما يغنى أستير "لا يمكن أن تأخذ ذلك معك"، وسط طوفان من

النساء اللائى يرتدين جميعًا نوع القناع نفسه الذى ترتديه جينجر روجرز (يقولون لها: "إن لم يستطع الرقص معك، فسوف يرقص مع صورة لـك")، عندئذ تنضم روجرز إلى المجموعة، وتكشف عن نفسها للحظة، لتترك أستير يبحث عنها بأن يخلع أقنعة النساء الأخريات ويرفضهن، قبل أن ينتهى إلى الرقص معها وحدها.

وفى فيلم "القرصان" (١٩٤٨)، يكون سيرافين (جين كيلى) فى البداية طليقًا فى علاقاته الجنسية، وتعبر أولى أغنياته "تينيا" عن رغبته فى كل النساء الجميلات، اللائى يعبر عنهن بكلمة "فتاة" بالإسبانية. ورقصة كيلى الرياضية فى هذه النمرة تعطى إيحاء بذكوريته القوية، عندما يقفز على الصوارى والأسقف. ومع نهاية الفيلم تكون مانويلا (جودى جارلاند) قد روضت سيرافين من خلال الحب الرومانسى، لذلك فإنه يقترب منها ويرقص معها فى سعادة رقصة النهاية ويعلن "القادم سوف يكون أفضل". وإذا كان بطل فيلم الويسترن يرحل فوق جواده بعيدًا فى الغروب، وإذا كان بطل أفلام المخبر السرى يسير وحده فى الشوارع الحقيرة، فإن الشخصيات فى الفيلم الموسيقى تلتقى معًا دائمًا فى النهاية. ورؤية هذا النمط للقصص الرومانسية يعبر عنها عنوان فيلم "سبع عرائس لسبعة أشقاء" (١٩٥٤).

العصر الذهبى

فى الفيلم الموسيقى تزيد دائمًا الطاقة والجهد الموضوعان فى النمر الموسيقية عن متطلبات السرد أو "الكتاب". وفى عام ١٩٣٣ كان تصميم الرقص فى "الطيران إلى ريو" يصور ذروة موسيقية حيث "الراقصون"

يؤدون بينما وسطهم وأقدامهم مربوطة فى أجنحة طائرات تنقض بسرعة، ومن الواضح أن ذلك يزيد كثيرًا على إحساس الواقعية السردية، كما أنه فى حد ذاته قد مهد الطريق أمام تصميم الرقص الأكثر تعقيدًا إذا قام به بيركلى. وفى أفلام بيركلى الموسيقية، فإن حجم النمر الهائل لا يمكن مجاراته على خشبة المسرح التى يفترض أن العرض يحدث فوقها، كما أن لقطاته العلوية التى تدور بسرعة لا تخفى أن هذه النمر الاستعراضية قد تم تصميمها للسينما، وليس للجمهور داخل عالم الفيلم.

وأفلام موسيقية مثل "استعراض برودواى لعام ١٩٢٩"، و"زيجفيلد العظيم"، و"حماقات جولدوين" (١٩٣٨)، قامت بتوسيع عالم الفيلم الموسيقى ليصل إلى الإبهار أبعد مما تتيح القصة. وعلى النقيض فإن المنتج آرثر فريد (١٨٩٤-١٩٧٣) - الذى أنتج ما يزيد على ثلاثين فيلمًا موسيقيًا راقيًا بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٦٠، معظمها لشركة "إم جى إم" (والذى كتب أيضًا كلمات العديد من الأغنيات، من بينها "الغناء فى المطر") - كان يميل إلى تناول الفيلم الموسيقى ككل متكامل عضويًا. ففى "ساحر أووز" (١٩٣٩) هناك بين الكتاب (القصة وأحداثها - المترجم) والنمر الموسيقية ارتباطات قوية، والأغنيات التى تنبعث فى الأغلب من العواطف القوية للشخصيات - تنبع من القصة وتدفع الحبكة إلى الأمام، بدلاً من مجرد إحداث انقطاع فى سير الحبكة كما كانت هى الحال عامة فى هذا النمط الفيلمى. وفى فيلم "عربة الفرقة" (١٩٥٣) على سبيل المثال، يؤدى أستير أغنية "اللمعة على حذائك"، وهى الأغنية التى تساعده على إدراك الوحدة التى تعانى منها بعد عودته إلى برودواى، والتى كان يعتقد أنها تجاوزته، وفى فيلم "إنه طقس

صحو دائمًا" (١٩٥٥)، هناك مسئول تنفيذى فى الإعلانات (دان ديلى) ساخط على الشعارات السطحية فى الوكالات الإعلانية التى يعمل فيها، ويجد إيقاعًا فى المصطلحات التى يتفوه بها زملاؤه، ويحولهـا إلـى أغنيـة ورقـصة تطهيرية.

وطبقًا للإجماع النقدى، فإن الأفلام الموسيقية التى أنتجها فريد تمثـل ذروة العصر الذهبى لهذا النمط الفيلمى، تقريبًا ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وطوال الخمسينيات. وكانت وحدة فريد فى شركة إم جـى إم" تـضم ممثلين مثل كيلى وجودى جارلاند، ومخرجين مثل ستانلى دونين (ولد عـام ١٩٢٤) وفينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٦)، ومصممى رقص مثل مايكـل كيد (ولد عام ١٩١٩)، وكتاب سيناريو مثل الثنائى بيتى كومدين (ولدت عام ١٩١٩) وأدولف جرين (١٩١٤-٢٠٠٢). وهؤلاء الفنانون - وآخـرون - كانوا مسئولين بشكل جماعى عن كلاسيكيات مميزة مثل "ساحر أووز"، "كوخ فى السماء"، "قابلنى فى سانت لـويس" (١٩٤٤)، "فـى المدينـة" (١٩٤٩)، "أمريكى فى باريس"، "الغناء فى المطر"، "عربة الفرقة"، "إنه طقس صـحو دائمًا"، "الجوارب الحريرية"، وأفلام أخرى.

وأصبح التليفزيون - الذى دخل تجاريًا إلى الولايات المتحدة فى عـام ١٩٤٧ - منافسًا قويًا لهوليود فى مجال الترفيه خلال الخمسينيات. وكان رد فعل هوليود جزئيًا هو تبنى تكنولوجيا جديدة على السينما، خاصـة اللـون والشاشة العريضة، واللذين أصبحا أكثر شيوعًا. وكانت الصورة الأعـرض خاصة ملائمة لتحقيق الإبهار فى العديد من الأفلام الموسيقية، على النحـو الذى حققته الألوان الفاقعة لتقنية تكنيكلر فـى الفانتازيـات المثاليـة للنمـر

الموسيقية والراقصة، ففيلم "أمريكى فى باريس" يستخدم الألوان فى تصميم الإنتاج المستلهم من اللوحات التأثيرية الفرنسية، بينما كان باليه الذروة الذى يمتد اثنتى عشرة دقيقة، ويحمل عنوان "اصطياد الفتيات" فى فيلم "عربة الفرقة"، والذى يحمل تأثيرات من روايات المخبر السرى القاتمة، قد تم تقديمه فى ألوان مبهرجة تلائم روح الروايات الشعبية الرخيصة.

الأفول والتغير

رغم التفاؤل الطوباوى لهذا النمط الفيلمى، فإن الفيلم الموسيقى بدأ يذوى فى أواخر الخمسينيات. فمنذ منتصف هذا العقد، عانى النمط الفيلمى من أفول مفاجئ فى الإنتاج، والجودة، والجماهيرية. ففى عام ١٩٤٣، عرضت هوليود ٦٥ فيلمًا موسيقيًا، لكن بعد عقد من الزمن تناقص الرقم إلى ٣٨ فيلمًا، ثم فى عام ١٩٦٣ إلى ٤ أفلام فقط. ومن الحق القول بأن التكاليف الباهظة فى أواخر الثلاثينيات كانت عاملاً فى تناقص إنتاج الأفلام الموسيقية المبهرة، لكن هذا القيد الاقتصادى لم يكن هو الذى هدد وجود الفيلم الموسيقى. وبعد أن غادر بيركلى شركة إخوان وارنر، صنع أفلامًا موسيقية فى شركة "إم جى إم"، بدأت فى عام ١٩٣٩ بفيلم "جميلات فى الجيش"، وهى أفلام تؤكد أن الميزانيات الأقل كثيرًا يمكن أن تصنع أفلامًا موسيقية تظل ناجحة إبداعيًا وتجاريًا. وقد يكون لدى الناس سبب أكبر فى الغناء فى المطر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة من مرحلة توترات الحرب الباردة فى الخمسينيات والستينيات، لكن مصاعب فترة الكساد الكبير وسنوات الحرب قد زادت الأفلام الموسيقية بدلاً من أن تقللها.

لكن الأفول السريع للأفلام الموسيقية فى أواخر الخمسينيات كان راجعًا فى جزء منه للفجوة التى تزداد اتساعًا بين الموسيقى المستخدمة فى الأفلام التى تصنعها الشركات الكبرى، والموسيقى التى يستمتع بها نسبة متزايدة من الشعب، خاصة موسيقى الروك آند رول الجديدة. وبعد الحرب العالمية الثانية أصبحت الفرق الموسيقية الكبيرة صعبة الوجود من الناحية الاقتصادية، وبدأت الفرق الصغيرة فى التزايد وتحول الآلات إلى آلات كهربائية، وظهر فنانون بيض، مثل بيل هالى وإلفيس بريسلى، اشتهروا فى أوساط جمهور البيض من التيار الرئيسى. وشهدت الخمسينيات ابتكار المراهقين، أى ذلك القطاع السكانى الذى أصبح لأول مرة جمهورًا مستهدفًا للأفلام، كما يتضح من تطورات الأنماط الفيلمية الأخرى فى تلك الفترة، مثل سلسلة أفلام الرعب التى تضم "كنت رجل ذئب مراهقًا" (١٩٥٧)، "الوحش المراهق" (١٩٥٨)، "رجل الكهوف المراهق" (١٩٥٨)، "كنت فرانكينشتاين مراهقًا" (١٩٥٩). وبحلول الستينيات أصبح جمهور الشباب – والذى يشكل الجمهور الرئيسى لموسيقى الروك – يشكل أغلبية جمهور السينما. وكان من الواضح أن هوليود فى حاجة إلى دمج موسيقى الروك فى الأفلام لكى تجذب أغلبية الجمهور المتوقع. وبالإضافة إلى ذلك، وبحلول السبعينيات، كانت شركات هوليود يتم شراؤها بواسطة الاندماجات الكبرى فى عالم الترفيه، والتى تملك أيضًا التسجيلات الموسيقية. وخلال أقل من عشرين عامًا، سادت موسيقى الروك فى الأفلام الموسيقية ذات الميزانيات العالية، سواء فيما يخص الموسيقى أو النجوم. وكنتيجة لذلك تغير هذا النمط الفيلمى تمامًا عن الأفلام الموسيقية الكلاسيكية فى الثلاثينيات والخمسينيات.

وفى أواخر الستينيات، وبعد أن جعل التليفزيون البريطانى موسيقى الروك أكثر جماهيرية، لم تنجح تجاريًا أفلام موسيقية مثل "دكتور دوليتيل" (١٩٦٧) و"هاللو دوللى!" (١٩٦٩)، و"ضع طلاء على عربتك" (١٩٦٩)، و"وداعًا مستر تشيبس" (١٩٦٩)، بينما قام على النقيض فيلمان لفريق البيتلز من إخراج ريتشارد ليستر، هما "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥)، ببث روح جديدة منعشة فى النمط الفيلمى، وحققا نجاحًا تجاريًا هائلاً. وفى بداية السبعينيات، وفيما عدا فيلم "عازف الكمان فوق السطح" (١٩٧١)، لم تنجح أفلام موسيقية ذات روح كلاسيكية مثل "١٧٧٦" (١٩٧٢)، و"الأمير الصغير" (١٩٧٤). وبالعكس فإن فيلم "وود ستوك" (١٩٧٠) – وهو فيلم تسجيلى عن الحفل الموسيقى الأسطورى فى عام ١٩٦٩ – و"نقوش جرافيتى أمريكية" – بشريط الصوت الذى يحفل بأغنيات الروك القديمة – حققا نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر.

وكانت الأيديولوجيا الرومانسية التى يتشارك فيها الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى البوب التقليدية معرضة للتهديد بالنزعة الحسية المباشرة لكل من موسيقى الروك والرقص المعاصر. وكانت أول أغنية من موسيقى الروك تظهر فى الأفلام هى أغنية هالى "ارقص روك على مدار الساعة" فى فيلم "غابة السبورة" (١٩٥٥)، والذى كان مرتبطًا بجرائم الأحداث (المراهقين) أكثر من الرومانسية، وكان يُعد صادمًا فى زمنه. ومن المؤكد أنه بحلول زمن "رقص قذر" (١٩٨٧)، فقد كان الرقص و"الخد على الخد" يعنى شيئًا مختلفًا تمامًا عما غنى أستير لروجرز فى فيلم "قبعة عالية". وحتى فى تلك الحالة فإن موسيقى الروك أصبحت مقبولة أكثر من خلال الرؤية الرومانسية

لنمط الفيلم الموسيقى، كما بدا فى فيلم "شحم" (١٩٧٨) الموسيقى الذى يعبر عن الحنين إلى موسيقى الروك.

وبسبب مسألة العنصر، فإن موسيقيى الروك الزنوج لم يظهروا فى الأفلام الموسيقية من التيار الرئيسى كأبطال . وفى الأفلام الموسيقية التى ظهروا فيها، كان كل من تشاك بيرى وليتيل ريتشارد يصور نفسه كما فعل لويس أرمسترونج فى فيلم "المجتمع الراقى" (١٩٥٦). ولعب نجم موسيقى الروك الأبيض إلفيس بريسلى أدوار الشاب المتمرد الغاضب التى تفصح عن شخصيته الحقيقية، وذلك فى أفلامه الأولى مثل "أحبك" (١٩٥٧) و"روك السجن" (١٩٥٧) و"الملك كريول" (١٩٥٨)، ولكن بريسلى تحول مع الزمن إلى شخصية الصبى الأمريكى اللطيف فى سلسلة من الأفلام الموسيقية الخفيفة غير المتميزة ذات موسيقى البوب العادية، وكان أفضلها "الجندى بلوز" (١٩٦٠) و"هاواى الزرقاء" (١٩٦١). وفى فيلم بريسلى الأخير "تغيير العادة" (١٩٦٩)، لعب دور طبيب الجيتو المقاتل، والمقبول اجتماعيًا لدرجة أن مارى تايلر مور استطاعت أن تفكر فى ترك الدير لكى تتزوج منه دون أن تثير نفور جمهور الفيلم. وظهر معبود المراهقين فرانكى أفالون مع الفارسة السابقة أنيت فونيتشللو فى سلسلة من أفلام الشاطئ الكوميدية الموسيقية مثل "بينجو بلانكيت الشاطئ" (١٩٦٥)، التى كانت بدورها لا تثير نفور الجمهور.

وباستثناء فيلم "الفتاة لا تستطيع ذلك" (١٩٥٦) الذى قدم نجومًا هوليوديين مشهورين، وقيم إنتاج ممتازة، فإن أفلام موسيقى الروك الأولى كانت فى المقام الأول ذات ميزانيات منخفضة، وتكشف عن موقف صناعة

السينما المتعاطف تجاه موسيقى الروك. وأغلب هذه الأفلام تتحصر في توليفة الأفلام التى تدور فى عالم المسرح، وتقدم عددًا من فصول موسيقى الروك التى تدور حول حفل لموسيقى الروك يتم إعداده فى مدرسة ثانوية محلية. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "لا تتعامل مع موسيقى الروك" (١٩٥٦)، يتم صنع موسيقى الروك آند رول لأن الكبار لا يثقون فيها. إن ألان فريد يصل لاستضافة "مهرجان الفن والثقافة" الذى يقيمه مراهقو المدينة، والذى يعرض لوحات كلاسيكية وسلسلة من الرقصات التقليدية، تنتهى بعرض لموسيقى ورقصة الشارلستون. وتشهد الساحات حماقات طرق المراهقين، لينتهى الفيلم بقبول الروك آند رول والذى يتم تقديمه بوصفه تسلية ظريفة غير ضارة. وفى هذه الأفلام الموسيقية عن موسيقى الروك، والتى تذكِّر بالأفلام السابقة التى تدور فى عالم المسرح، هناك أجيال مختلفة بقيم مختلفة يلتقون معًا، حيث يتم حل الفجوة بين الأجيال من خلال قوة الربط التى يخلقها الأداء الموسيقى.

وهناك بعض أفلام موسيقى الروك تم إعدادها من أعمال مسرحية، مثل "يسوع المسيح نجم ساطع" (١٩٧٣) و"شعر" (١٩٧٩)، بينما سعت أفلام قليلة لتحقيق تجربة موحدة من الموسيقى والعناصر البصرية، والأشهر بينها هو فيلم كين راسيل "تومى" (١٩٧٥) المقتبس عن أوبرا الروك لفرقة "ذا هو"، وفيلم ألان باركر "بيينك فلويد: الجدار" (١٩٨٢). وأسلوب موسيقى "السايكيديليك" فى هذه الأفلام ترك تأثيرًا فى الأسلوب ما بعد الحداثى لشرائط الفيديو الموسيقية، التى أثرت بدورها على الأفلام الموسيقية المعاصرة. وبينما كان الراقصون فى الأفلام الموسيقية الأولى يظهرون فى التقاطات

طويلة ولقطات تظهر أجسادهم الكاملة تعرض أداءهم فى الزمن الحقيقى، فإن نمر الرقص فى أفلام موسيقية مثل "فلاش دانص" (١٩٨٣)، و"مولان روج" (٢٠٠١)، و"شيكاجو" (٢٠٠٢)، تميل إلى أن تتكون من لقطات قصيرة عديدة تجتمع من خلال مؤثرات مونتاجية شديدة السرعة وحركة كاميرا لا تتوقف. وفيلم "فلاش دانص" كان من بطولة جينيفر بيلز فى دور الراقصة وعاملة الصلب، واستخدم الفيلم دوبليرة لها لمشاهد الرقص. وفى حالة إذا ما ثار الشك لدى المتفرجين فى تلك الخدع، بسبب ذلك النوع من المونتاج. فإن فيلم "شيكاجو" يتضمن فى عناوين النهاية ملاحظة تقول بصراحة إن كل الممثلين بمن فيهم الممثلون الدراميون مثل ريتشارد جير – قاموا بالغناء والرقص بأنفسهم. ويبدو هذا الأسلوب البصرى الديناميكى أكثر ملاءمة للأنواع الأكثر عصبية للرقص المعاصر، الذى حل محل الأساليب القديمة للرقص بنقر الأقدام ورقص قاعات الرقص، والتى كان يمثلها أستير، وحتى الرقص الأكثر معاصرة عند جين كيلى.

خاتمة

بسبب طبيعة الثقافات الوطنية، فإن بعض البلدان تكاد لم تصنع أى فيلم موسيقى. فقد قامت ألمانيا بإنتاج بعض الأوبريتات فى الثلاثينيات، لكنها تفادت نمط الفيلم الموسيقى بعد ذلك بشكل عام. وفى فرنسا قام رينيه كلير (١٨٩٨-١٩٨١) بتجريب الفيلم الموسيقى مبكرًا مع أفلام مثل "تحت أسقف باريس" (١٩٣٠) و"الحرية لنا" (١٩٣١)، كذلك جاك ديمى (١٩٣١-١٩٩٠) الذى حدد الأوبريت فى "مظلات شيربورج" (١٩٦٤) حيث يتم غناء كل

الحوار. لكن – باستثناء الولايات المتحدة – فإن البلد الوحيد الذى كان لديه تقاليد ممتدة فى الأفلام الموسيقية كان الهند، وهو أيضًا أكبر منتج للأفلام فى العالم.

وداخل السينما الهندية، فإن فكرة الفيلم الموسيقى مختلفة إلى حد ما عن تقاليد هوليود، لكن التأثير الثقافى للنمط الفيلمى كان أكبر، وحوالى ٩٠ فى المائة من الأفلام الروائية المنتجة فى الهند تدمج النمر الموسيقية. والأفلام الهندية تحتوى عادة على العديد من المشاهد الغنائية والراقصة كجزء من جاذبية التسلية والترفيه، سواء كان الفيلم ميلودراميــة رومانسية أو فيلم جريمة. وكما أن الأنماط الفيلمية متنوعة، كذلك أساليب نمط الفيلم الموسيقى ذاته، فهى تمزج بين موسيقى الرقص الهندى التقليدية، والجاز الأمريكى، وإيقاعات جزر الكاريبى. وفى الثقافة الهندية الجماهيرية، تحتل الموسيقى السينمائية مكانًا بارزًا، حيث تسيطر على مبيعات الأسطوانات والشرائط. ويقوم نجوم السينما الهندية بتحريك شفاههم أثناء الأغنيات، التى يؤديها المغنون الحقيقيون بطريقة "البلاى باك"، مثل لاتا مانجيشكار، والذين أصبحوا هم أنفسهم نجومًا.

وفى الولايات المتحدة، تتضح أيضًا مركزية وأهمية الفيلم الموسيقى فى تاريخ السينما الأمريكية إذا ما وضع المرء فى الاعتبار نجومًا عديدين أصبحوا مشهورين لأنهم بدأوا حياتهم الفنية فى الأفلام الموسيقية أو تخصصوا فيها، مثل جودى جارلاند، ميكى رونى (ولد عام ١٩٢٠)، شيرلى تيمبيل (ولدت عام ١٩٢٨)، جانيت ماكدونالد ونيلسون إيدى، فريد أستير وجينجر روجرز، جين كيلى، ديانا ديربين (ولدت عام ١٩٢١)،

وسيد تشاريس، بالإضافة إلى أن عددًا من المخرجين، مثل فينسينت مينيللى، ستانلى دونين، باسبى بيركلى، إيرنست لوبيتش، باز لورمان، اشتهروا بفضل أعمالهم فى هذا النمط الفيلمى، والمخرجان الأخيران قدما أفلامًا موسيقية مهمة بعد اندماجهما فى نظام هوليود (حيث إن لوبيتش ألمانى، ولورمان أسترالى - المترجم). والعديد من المغنين انتقلوا من عالم الموسيقى الجماهيرية إلى الأفلام، من فرانك سيناترا وإلفيس، إلى مادونا وجونى ديب وإيمنيم.

ورغم التغيرات الثقافية الواسعة التى حدثت منذ الثلاثينيات، عندما ظهر الفيلم الموسيقى لأول مرة، فقد ظل هذا النمط جماهيريًا. وبعد أن قام مالكولم ماكدويل - بشكل صادم - بغناء "الغناء فى المطر" بينما كان يغتصب ويضرب بوحشية زوجين مسكينين فى منزلهما، فى فيلم ستانلى كوبريك "برتقالة آلية" (١٩٧١)، سعت بعض الأفلام الموسيقية مثل "قروش من السماء" (هيربرت روس، ١٩٨١)، و"راقصة فى الظلام" (لارس فون ترير، ٢٠٠١)، إلى صنع الفيلم الموسيقى بصبغة قاتمة ورؤية أكثر تشاؤمًا للعالم، بدلاً من الطوباوية التقليدية لهذا النمط الفيلمى. وفيلم "شيكاجو" يشارك هذان الفيلمان الموسيقيان رؤية مريرة للعالم بوصفه فاسدًا ووحشيًا، وقد فاز بجائزة أوسكار أفضل فيلم فى عام ٢٠٠٣. وإذا لم تكن الأفلام الموسيقية لن تصبح أبدًا جماهيرية مثلما كانت عليه بين الثلاثينيات والخمسينيات، فقد استمر هذا النمط الفيلمى فى التكيف مع متطلبات الثقافة الجماهيرية.

انظر أيضاً:

"تصميم الرقصات (الكوريوجرافى)"، "الرقص"، "الهند"، "الموسـيقى"، "الكوميديا الرومانسية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Altman, Rick. *The American Film Musical.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

———, ed. *Genre: The Musical.* London and Boston, MA: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Astaire, Fred. *Steps in Time.* New York: Harper, 1959.

Babington, Bruce, and Peter William Evans. *Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical.* Manchester, UK: Manchester University Press, 1985.

Croce, Arlene. *The Fred Astaire & Ginger Rogers Book.* New York: Outerbridge and Lazard, 1972.

Feuer, Jane. *The Hollywood Musical,* 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Fordin, Hugh. *The Movies' Greatest Musicals: Produced in Hollywood USA by the Freed Unit.* New York: Ungar, 1984.

Kaplan, E. Ann. *Rocking around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture.* New York and London: Methuen, 1987.

Knight, Arthur. *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film.* Durham, NC and London: Duke University Press, 2002.

Mast, Gerald. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen.* Woodstock, NY: Overlook Press, 1987.

Woll, L. Allen. *The Hollywood Musical Goes to War.* Chicago: Nelson-Hall, 1983.

Barry Keith Grant

باسبى بيركلى

ولد باسم ويليام بيركلى إينوس، فى لوس أنجلوس، كاليفورنيا

٢٩ نوفمبر ١٨٩٥، توفى فى ١٤ مارس ١٩٧٦

كان باسبى بيركلى مصمم رقصات مبدعًا قام بتحرير الرقص فى السينما من قيود المكان المسرحى. وفى نمر بيركلى الموسيقية، تخلى منصة المسرح الضيقة مكانها ليحل محلها الكادر السينمائى الحر الذى يحتوى على الصورة السينمائية، ويتم تصميم الرقصات لوجهة النظر المتغيرة المثالية للمتفرج السينمائى، وليس للمكان الثابت الذى يجلس فيه المتفرج فى المسرح.

كان بيركلى مدربًا عسكريًا فى الجيش خلال الحرب العالمية الأولى، وكان مراقبًا جويًا، وهما الخبرتان اللتان شكلا على نحو واضح معالجته للرقص فى السينما، حيث يقوم باستخدام فتيات الكورس فى تشكيلات سيمترية (متماثلة)، كما يستغل الإكسسوار، بدلاً من إتقان خطوات الرقص التقليدية. وبعد الحرب اكتسب بيركلى شهرته كمصمم رقصات فى برودواى، وتلقى دعوة فى عام ١٩٣٠ من سام جولدوين لكى يخرج المشاهد الموسيقية فى فيلم "ووبى!" من بطولة إيدى كانتور. وفى مشهد "الرقصة الهندية" من الفيلم، قام جولدوين بتصوير الفتيات الراقصات من أعلى، لكى يخلق تأثيرًا تجريديًا "كاليدوسكوبيا"، وهو تكنيك سوف يصبح علامته التى تميز بها.

جاءت بعد ذلك من إخراجه سلسلة من أفلام شركة "إم جى إم" (متـرو جولدوين ماير) من بطولة إيدى كانتور، بالإضافة إلى القليل مـن الأفـلام الدرامية، قبل أن ينتقل إلى شركة إخوان وارنر، وقام خـلال ست سـنوات – بين ١٩٣٣ و ١٩٣٩ – بتصميم رقصات و/ أو إخراج ١٩ فيلمًا موسيقيًا، وصنع سلسلة أخرى من الأفلام الموسيقية المبتكرة، بدءًا بفـيلم "سـيرينادا برودواى" (١٩٣٩)، وتضم ثلاثة أفلام من بطولة جودى جارلانـد وميكـى رونى. وحبكة أفلامه الموسيقية خفيفة، وهى ليست أكثر من ذريعـة لنمـر الرقص التى يسمح فيها بيركلى لخياله الإبداعى بالتحليق.

وقد انتقد النقاد النسويون تصميم رقصات بيركلى لأنه يجعل النـساء موضوعًا للتلصص الحسى. وعلى سبيل المثال ففيلم "الباحثون عن الـذهب لعام ١٩٣٣" يبدأ بفتيات الكورس، ومن بينهن جينجز روجرز وهى صغيرة، يغنين "نحن مع المال" وقد ارتدين عملات معدنية كبيرة. ونمرة "الغزل فـى الحديقة" من الفيلم نفسه تقدم ديك باول يستخدم فتّاحة علب لكى يـصل إلـى جسد روبى كيلر المغطى بالمعدن. والمشهد الشهير من فيلم "الشلة كلها هنا" (١٩٤٣) الذى يصور كارمن ميراندا كونها "السيدة ذات القبعة المـصنوعة من الفواكه" بينما هناك طابور من فتيات الكورس يلوحن بأصابع موز كبيرة، قد يكون معبرًا عن جوهر مشاهد بيركلى، فهو يمزج بين الأسلوب البصرى السريالى وتضخيم الرمز الفرويدى بطريقة تم ابتذالها فيما بعد. ومع ذلـك، وفى سينما تجارية يسيطر عليها السرد وتقاليد الواقعية، نجح بيركلى فى أن يحرر الكاميرا من مجرد تسجيل الواقع السطحى، لكى يخلق رؤيـة غنائيـة ذات غزارة موسيقية لم يستطع أحد من بعده أن يباريها.

مشاهدات مقترحة:

"الشارع ٤٢" (١٩٣٣)، "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" (١٩٣٣)، "استعراض المصابيح الكاشفة" (١٩٣٣)، "سيدات" (١٩٣٤)، "جميلات فـــى الجيش" (١٩٣٩)، "الفرقة تبدأ الغرف" (١٩٤٠)، "جميلات فـــى بـــرودواى" (١٩٤١)، "الشلة كلها هنا" (١٩٤٣)، "خذنى إلى مباراة الرقص" (١٩٤٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Pike, Bob, and Dave Martin. *The Genius of Busby Berkeley.* Reseda, CA: Creative Film Society Books, 1973.

Rubin, Martin. *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle.* New York: Columbia University Press, 1993.

Thomas, Tony, and Jim Terry, with Busby Berkeley. *The Busby Berkeley Book.* Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1973.

Barry Keith Grant

جين كيلى

ولد باسم يوجين كوران كيلى، فى بيتسبيرج، بنسلفانيا

٢٣ أغسطس ١٩١٢، توفى فى ٢ فبراير ١٩٩٦

كان جين كيلى ممثلاً وراقصًا ومصمم رقصات ومخرجًا، وشخصية مهمة فى العصر الذهبى للفيلم الموسيقى الهوليودى، خاصة فى سلسلة من الأفلام الموسيقية التى صنعها فى الأربعينيات والخمسينيات لشركة "إم جى إم". وإذا كان فريد أستير هو أستاذ الرقص فى القاعات، فإن كيلى بخلفيته الرياضية، أضاف أسلوبًا أكثر عضلية للرقص فى السينما.

أسس كيلى وجوده على مسارح برودواى عندما قام ببطولة المسرحية الموسيقية "بال جوى"، وأحضره إلى هوليود المنتج ديفيد سيلزنيك، وكان أول أفلامه هو فيلم باسبى بيركلى "لى ولرفيقى" مع جودى جارلاند فى عام ١٩٤٢. وبعد ظهوره فى العديد من الأفلام الموسيقية الصغيرة، مثل "ألف صيحة ابتهاج" (١٩٤٣)، وأفلام درامية مثل "صليب لورين" (١٩٤٣)، والفيلم نوار "إجازة الكريسماس" (١٩٤٤) حيث لعب دور مقاتل، تمت إعارة كيلى إلى شركة كولومبيا ليشارك ريتا هيوارث فى بطولة فيلم "فتاة الغلاف" (١٩٤٤)، حيث رقص مع صورته فى المرآة كتجسيد لصراع الشخصية الداخلى.

وكنتيجة لنجاح الفيلم، أعطته شركة "إم جى إم" دور البطولة فى فيلم "تنزّل الهلب" (١٩٤٥)، الذى استحق عنه الترشيح لجائزة الأوسكار عن أفضل ممثل. وفى الفترة التالية برز فى أدوار البطولة فى وحدة المنتج آرثر فريد، وكنجم لبعض من أعظم الأفلام الموسيقية الأمريكية طوال تاريخها. وبعض من أفضل رقصات كيلى لا يمكن أن تتحقق إلا بالسينما، فى "تنزل الهلب" رقص كيلى مع شخصية التحريك ميكى ماوس، وفى "الغناء فى المطر" (١٩٥٢) – الذى شارك فى إخراجه مع زميله مصمم الرقص ستانلى دونين – يرقص تحت مزراب، و"يطرطش" بقدميه فى البرك الصغيرة التى صنعها المطر، وفى فيلم "إنه طقس صحو دائمًا" (١٩٥٥، وشارك أيضًا فى إخراجه مع دونين)، يرقص كيلى وماكيل كيد ودان ديلى فى شارع بالأستوديو وهناك فى أقدامهم أغطية صناديق القمامة المعدنية. كما أن تصميم الرقص فى موقع طبيعى للتصوير فى المونتاج الافتتاحى للفيلم، المصحوب بالغناء على شريط الصوت، كان أيضًا الأول من نوعه فى فيلم موسيقى هوليودى.

وقد تلقى كيلى عن فيلمه "أمريكى فى باريس" (١٩٥١) جائزة أوسكار خاصة بفضل "تعدد مواهبه الواسعة فى التمثيل والغناء والإخراج والرقص، ولكن خاصة لإنتاجه اللامع فى فن تصميم الرقصات فى السينما". وفى أواخر حياته الفنية أخرج كيلى الفيلم الموسيقى ذا الميزانية الكبيرة "هاللو دوللى!" (١٩٦٩) من بطولة باربرا سترايساند، والعديد من البرامج الخاصة للتليفزيون، بما فى ذلك النسخة الموسيقية من "جاك وعود الفاصوليا" (١٩٦٧)، بالإضافة إلى عدد من الأفلام غير الموسيقية، مثل "نفق الحب"

(١٩٥٨)، "جيجوت" (١٩٦٢) من بطولة جاك جليسون فـي دور الفـرّاش الأبكم، والكوميديا الجنسية الخفيفة "دليل الرجل المتـزوج" (١٩٦٧). وفـي السبعينيات قل نشاط كيلي، لكن جيلاً جديدًا من رواد السينما عرفه من خلال فيلمي التجميع "ذلك هو الترفيه" (١٩٧٤)، و"ذلك هو الترفيه ٢" (١٩٧٦).

مشاهدات مقترحة:

"لي ولرفيقي" (١٩٤٢)، "نزل الهلب" (١٩٤٥)، "القرصان" (١٩٤٨)، "في المدينة" (١٩٤٩)، "خزين الصيف" (١٩٥٠)، "أمريكـي فـي بـاريس" (١٩٥١)، "الغناء في المطر" (١٩٥٢)، "بريجادون" (١٩٥٤)، "إنـه طقـس صحو دائمًا" (١٩٥٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Britton, Andrew, ed. *Talking Films*. London: Fourth Estate, 1991.

Hirschhorn, Clive. *Gene Kelly: A Biography*. Chicago: Regnery, 1974.

Thomas, Tony. *The Films of Gene Kelly*. New York: Citadel Press, 1991.

Wollen, Peter. *Singin' in the Rain*. London: British Film Institute, 1992.

Yudkoff, Alvin. *Gene Kelly: A Life of Dance and Dreams*. New York: Back Stage Books, 1999.

Barry Keith Grant

السـرد

Narrative

ربما لا يوجد مصطلح أكثر أهمية ومحورية بالنسبة لتاريخ الــسينما، والنقد، والنظرية، من "السرد"، ومع ذلك فإن السرد لا يقتصر على السينما. فحكاية القصص هى من السمات التى تحدد التجربة والتواصل الإنــسانيين، والكثير من المعلومات حول العالم يتم توصيلها فى شكل قصــصى، ســواء تمت روايتها كتجربة شخصية، أو أحداث تاريخية، أو حكايــة متخيلــة، أو مزيج من الثلاثة معًا. وقد اعتمد الفن، والترفيه، والإرشاد، على أبنية سردية بصرف النظر عن الشكل أو الوسيط، ومع ذلك فإن السينما – التى ظهــرت فى أواخر القرن التاسع عشر – سرعان ما أكدت مهارتهــا فــى اســتيعاب واقتباس تنويعة واسعة من الإستراتيجيات السردية، من الأدب، والمــسرح، والفوتوغرافيا، والصحافة، وحتى سلاسل القصص المصورة. ومنذ البدايــة كان من الواضح أن حكاية القصص تمثل اهتمامًا كبيرًا لدى الــسينمائيين، و بالقدر نفسه من السرعة، قام النقاد والجمهور على السواء بتقييم قدرة السينما على تقديم قصص محبوكة. وهكذا فإن السرد كان دائمًا مكونًا رئيــسيًا فــى الطريقة التى نشاهد بها فى السينما، ونفكر فيها، ونكتب عنها، وتاريخ نظرية السرد فى السينما يمثل جانبًا ساحرًا من الدراسات السينمائية.

تعريف السرد السينمائى

من بين الأفلام الأولى التى شوهدت على نطاق واسع الأفلام المدهشة من خمسين ثانية التى صنعها لوى لـوميير (١٨٦٤-١٩٤٨) ومـصوروه. ومن أشهر هذه الأفلام "وصول قطار إلى المحطة" (١٨٩٦)، وتـسجل فيـه الكاميرا القطار وهو يدخل المحطة، والركاب ينزلون منه ويصعدون إليـه، والمنتظرون يتفاعلون مع المسافرين. لكن هل لقطة منفردة واحدة لوصـول قطار ترقى إلى أن تكون سردًا؟ فبالنسبة لمعظم النقاد، هناك حد أدنى مـن المعايير يحدد وجود سرد، ويتضمن سلسلة أحداث تتوالى فى علاقة الـسبب والنتيجة، وهذه العلاقة السببية توحى أيضًا بروابط زمنية ومكانية ومتعلقـة بالموضوع (التيمة). لذلك فإن هذه الأحداث: "قطار يصل، الأبـواب تفـتح وينزل المسافرون، امرأة تهرول وهى تمسك بيد طفل صغير، ورجل معـه صُرَّة يسير وراءهم"، لا تقدم سوى علامات هزيلة من السرد. لقد كان هناك صحفى معاصر للفيلم قدم العديد من إضافاته وهو يحكى عن الفـيلم: "كـل المسافرين يبدون شاحبين، كأنما أصابهم دوار البحر. إننا لا نميز الشخصيات إلا كأنماط تقليدية معروفة: الخادمة الصغيرة، صـبى الجـزار، الـشاب ذو الصرة المتواضعة وقد ترك قريته بحثًا عن عمل" (أوبيـر، ص ٢٢٥). إن هذا المعلق يحاول أن يخلق تجربة سينمائية يعايشها المتفرج والقارئ، لـذلك أضاف معلومات صغيرة استنبطها من مادة القصة، بل إنـه خلـق شـعورًا بالقلق العام لدى المسافرين الذين وصلوا، وتاريخًا وهدفًا شخصيين للرجـل ذى الصرة، الذى يصبح الآن شخصية محورية. وهكذا فإن التعريفات النقدية

للسرد السينمائى تلامس بالضرورة عناصر شكلية من حكاية القصص، لكنها تشير أيضًا إلى دور المتفرج فى إدراك وفهم المادة المقدمة فى هذه الحكايات.

ومن المقبول بشكل عام أن السرد يمتلك مكونين: القصة التى يتم تقديمها، وعملية حكايتها أو سردها، والتى يشار إليها عادة بالخطاب السردى. والقصة سلسلة من الأحداث المقدمة، والشخصيات (أو من ينوب عنها أحيانًا)، والأفعال التى يبنى منها المتفرج الزمن والمكان وعالم السبب والنتيجة، أو ما يسمى "مادة العالم السردى ***diegesis*** ". ففى فيلم لوميير القصير، تتضمن عناصر هذه المادة وصول القطار، وجرى المسافرين المهرولين، وإشارات عمال المحطة، والبخار المنبعث من المحرك، وحتى الظلال المتحركة تحت أقدام الناس. ومن تلك الأشياء والأفعال البصرية الضئيلة إلى حد كبير، يخلق المتفرج أحداثًا صغيرة لقصة، تتضمن أى تأثيرات للقطار على الناس فى المحطة، ويتضح الخطاب السردى فى إستراتيجيات التقديم، خاصة فى مكان الكاميرا، والتى تقدم منظورًا للحدث يؤكد على المنظور والعمق، ويسمح أيضًا للمتفرج أن يرى وجوه وحركات عدد من الناس الظاهرين على الشاشة. ومع ذلك فإن فيلم لوميير يقدم مستوى منخفضًا جدًا من التطور السردى، وهذا يعود فى جانب منه إلى الزمن القصير للفيلم. وقلة أحداث القصة، ولكن أيضًا بسبب غياب أدوات السرد الأخرى، مثل ترتيب الحبكة، واختيارات الميزانسين، والمونتاج، والمؤثرات الصوتية، والعناوين الداخلية، وحركة الكاميرا. وعندما امتدت الأفلام فى الطول والإمكانات التقنية، زادت الإستراتيجيات السردية بدورها، وكان من الممكن للقصص أن تطور تجسيدًا أكثر تعقيدًا للشخصيات، وموضوعات القصة، والتطور الزمنى، مع الأدوات المتزايدة التى يملكها السارد (من يحكى لنا القصة - المترجم) بحيث يتلاعب فى هذا الأحداث ويقدمها.

وبينما كانت أنواع عديدة من الأفلام تستخدم بعض إستراتيجيات حكاية القصص، فإننا عندما نتحدث عن السينما الروائية فإننا نشير بشكل خاص إلى أفلام الحكايات المؤلفة. (هنا يجب التأكيد على بعض المصطلحات، مثل ***narrative*** بمعنى سردى أو روائى، ***fiction*** بمعنى الروائى الذى يقوم على أحداث يؤلفها الفيلم، على عكس الفيلم التسجيلى - المترجم). ولكن قبل أن ننتقل تمامًا إلى السينما الروائية، يجب أن نشير إلى أن صاحب النظرية السينمائية الفرنسى كريستيان ميتز قد قال بأن كل الأفلام هى أفلام روائية فى أحد مستوياتها، وكل التجربة السينمائية تقوم على الإيهام، والصور المتحركة فى جوهرها هى صور ثابتة معروضة على شاشة مسطحة، وليس هناك فى الحقيقة أى شىء يتحرك، ولا وجود لعمق فى المكان، ولكننا لا نملك إلا أن "نرى" الحركة والأبعاد المكانية عندما يُعرض الفيلم، والعملية كلها تقوم على خيال أن ما نراه موجود حقًا. إننا نعلم أن كارى جرانت قد مات منذ زمن، ونعلم أننا لا نرى إلا ظلالاً تعكس صورته على الشاشة، ومع ذلك فنحن نراه ونسمعه فى عالم إيهامى من ثلاثة أبعاد حيث يتحرك أمام مكتبه وخلفه، أمامنا مباشرة. إن أفلام لوميير، وكارى جرانت وهو يضحك، وعصفور يغرد فى فيلم تسجيلى تعليمى عن الجنس، تقوم جميعًا على إيهام، على غياب، وذلك كله لم يكن ممكنًا إلا بفضل الجهاز السينمائى ونظام إدراك المتفرج. ومن هذا المنظور فإن السينما الروائية هى نوع خاص من السينما يقوم على مضمون الصور والأصوات وليس على سمات المادة ذاتها. والسينما الروائية، وموضوع تاريخ السرد ونظريته ونقده، تفترض جميعًا متفرجًا لا يرى فقط الحركة التى توجد حقيقة، ولكنه أيضًا يبنى الشخصيات، والزمن، والمكان، والتيمات.

والسرد الروائى هو مجموعة من أدوات التجسيد والتنظيم والاستطراد (الانتقال من موضوع أو حدث إلى آخر)، تعطى معلومات القصة إلى المتفرج. ويجب التفكير فى السينما الروائية بوصفها نصًا، مجموعة من النظم السردية، كل منها موجود ويقوم بوظيفته داخل تاريخه الخاص، بإمكاناته الأسلوبية الخاصة به. وعلى سبيل المثال، خلال الأربعينيات كانت "الموضة" الأسلوبية فى أفلام دراما الجريمة الأمريكية هى أن تروى القصص بلا نظامها الواقعى، وعادة فى وجود راوٍ بالتعليق من خارج الكادر يحكى بعض أحداث الماضى من خلال الفلاش باكات. والعديد من هذه الأفلام كان يتم تصويرها أيضًا فى ديكورات تعبيرية، وأساليب إضاءة وتمثيل تعبيرية. وكانت أفلام النوار هذه تتميز بالاشتراك فى أنواع معينة من الأحداث القصصية وإستراتيجيات الاستطراد. والسياق السردى كان مختلفًا تمامًا عن فيلم قطار لوميير. لذلك فإن الحكايات والأساليب السردية يجب أن تدرس دائمًا فى تاريخها، أى تاريخ الأسلوب السينمائى، وطرق الإنتاج، وتاريخ نظرية السرد ذاتها.

نحو تاريخ للسرد السينمائى

بينما ولدت السينما من خلال مجموعة من المبادرات العلمية والصناعية والجمالية، فسرعان ما أصبحت إمكاناتها السردية (الروائية) هى التى تقود تطورها التجارى. فإلى جانب عدد من أفلام "الحقائق"، مثل معظم أفلام لوميير، تطورت سريعًا أفلام مطاردات و"حيل" قصيرة، بما فى ذلك الأفلام بالغة الأهمية التى صنعها جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨)، الذى كان

رائدًا فى نمط فرعى كامل من الأفلام، حيث تجتمع حيل الكاميرا مع المناظر المسرحية لكى تتيح للشخصيات أن تختفى أمام أعيننا، وتطير فى الهـواء، وربما أيضًا تفقد رؤوسها. وكان فيلمه "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) مثالاً على تقديم سلسلة من المناظر، تم توليفها لينتهى أحدها فيبدأ الآخـر، كـل منهـا يحتشد بمزيج من الديكورات المسرحية المرسـومة مـع أبـواب سـحرية وتحولات خيالية، باستخدام حيل التوليف داخل الكاميرا. لقد أتى ميلييس إلى السينما بإبهار الفصول السحرية المسرحية، مستغلاً قدرات الـسينما علـى الامتداد بالحدود الزمانية والمكانية فى المسرح. وبالمثل فإن أفلام المطاردات أصبحت بسرعة من الأنماط الثابتة فى صناعة الأفلام الأولى، وكـان ذلـك يعود فى جانب منه إلى أنها ملائمة تمامًا لوسيط لا يوجد فيه صوت، وإنمـا مجرد تقنيات بدائية لتجسيد الشخصيات وتطور الحبكة.

وكانت أفلام المطاردات تتبع منطق القصص المصورة، بموقف بسيط فى البداية، يؤدى إلى سلسلة من النكات البصرية المتراكمـة. والـسيناريو النمطى لهذه الأفلام قد يتضمن كلبًا يسرق خيطًا من الـسجق مـن جـزار يطارده، ويصطدم بالسائرين فى جريه، وتحدث مطاردة مزدوجة بين الكلب والجزار، بينما يتزايد التصادم مع الناس باستمرار. ومن هذه الأفـلام فـيلم شركة أستوديوهات باتيه "مطاردة رجال الشرطة" (١٩٠٧). وهذه الأفلام – مثل التنويعات الأكثر ميلودرامية – كفيلم "تم إنقاذه بواسطة روفر" (١٩٠٥)، تستفيد تمامًا من قوة السينما المبكرة، بما فى ذلك قدرتها على إظهار الحركة السريعة، والتوليف بين سلسلة من الأحداث المتعاقبة زمنيًـا. وكانـت هـذه الأفلام يتم بناؤها بطريقة تشبه كثيرًا القصص المصورة الواقعية، وبدلاً من

كادرات القصة توجد لقطة من الفيلم. والعديد من الأفلام الروائية الأولى كانت تعيد حكاية توليفات أو قصص مكثفة معروفة مسبقًا للمتفرج، لذلك لم تكن هناك حاجة لتفسير علاقات الشخصيات أو دافعها. ويمكن إعادة تمثيل أحداث بسيطة لتتويج ملك، ومشاهد من مسرحيات شهيرة (مثل "هاملت")، أو روايات (مثل "كوخ العم توم")، أو حتى قصص من الإنجيل، بحيث تكون مركزة وتحتشد بالنمر البصرية مثلها فى ذلك مثل أفلام المطاردات.

وقد وجد المؤرخ السينمائى توم جانينج فى السينما المبكرة ميلاً إلى الإبهار والإيهام، ويرى فى ذلك دليلاً على أنها "سينما النمر" أو "سينما الفرجة" أكثر من كونها سينما تبذل جهدًا لتحكى قصصًا. وكان الكثير من السينمائيين الأوائل يتشاركون فى الدافع نفسه الذى لدى من يصنعون نمر الكارنفالات والفودفيل. لقد كانت مهمتهم هى تقديم ترفيه ذى فرجة عالية، يمسك بانتباه المتفرج، لذلك فإن الأفلام يتم بناؤها كسلسلة من النمر، التى يربطها خط قصص ما يسمح بوجود منطق فى توالى هذه النمر. ومع ذلك فقد كان هناك أقل قدر من تجسيد ملامح الشخصيات، وكان نجاح الفيلم يقاس بتأثيره أكثر من قصته أو تيمته. وكان بعض من الكتابات السابقة حول تاريخ السينما قد اختزلت الكثير من السينما المبكرة فى كونها مجرد سلسلة من خطوات الحبو نحو ترسانة من الأدوات الروائية ذات التأثير. لكن المؤرخين المعاصرين الذين كتبوا حول هذه السينما المبكرة قد بذلوا جهدًا مثمرًا فى توضيح الفرق بين الممارسة السينمائية قبل عام ١٩١٠ وما بعده، حين أصبحت ذات بناء سردى أكثر كثافة، وسينما صامتة تتيح الفرجة والتلصص. وقد أطلق نويل بيرش على الميل المبكر نحو ممارسة سينمائية

متفردة "الطريقة البدائية فى التجسيد"، وهى طريقة تعارض وتحبط إمكانيات حكاية قصة بشكل ناضج.

ومنذ البداية كانت السينما تُستغل لعرض أحداث فى زمنها الحقيقى، لذلك كانت سينما تفضل التوثيق والسينما التعليمية، لكن الجانب الأكبر من استكشاف الوسيط السينمائى – بما فى ذلك بحث الفن الطليعى عن إمكانات أكثر شكلية أو تجريدية – أعيد العمل فيه تاريخيًا من أجل أهداف سردية، ولكى يتكيف مع هذه الأهداف. وكان العقد الثانى من القرن العشرين عقدًا انتقاليًا للصور المتحركة فى كل أنحاء العالم. فقد أصبحت عروض الأفلام ذات مواصفات متفق عليها حيث تنتظم فى برامج، خاصة الأفلام الروائية التى تمثل نقطة ارتكاز العرض، رغم أن البرنامج كان يتضمن أيضًا أفلامًا تسجيلية، ثم أفلام الكارتون. وعند منتصف العقد الثانى من القرن العشرين وأواخره، كان العرض الروائى هو الذى يجذب الجمهور إلى الأفلام، بفضل دور العرض الجديدة، والنجوم، وتأسيس أنماط فيلمية جديدة تجتذب المتفرجين من الطبقة الوسطى. ومع تزايد طول الأفلام، ونهضة الأستوديوهات السينمائية المتخصصة، أصبحت السينما الأمريكية بشكل خاص مبنية على نماذج صناعية، بتقسيم العمل، ومجلس المديرين، وحصص مقترحة للإنتاج السنوى من الأفلام. وإلى جانب ذلك كله، بدأت السينما الأمريكية فى التركيز على قصص وأساليب أثبتت نجاحها. وبالنسبة للسينما العالمية، تم بناء أستوديوهات متخصصة تسمح بتصميم إضاءة موحية، وتسهل حركات الكاميرا وبناء الديكورات التى تزايدت تعقيدًا. وهكذا وُجدت بحلول عام ١٩٢٠ سينما روائية تجارية أكثر تقليدية تتميز فى كل شىء عن

الأفلام الأقصر الأكثر تنوعًا، والتى كانت موجودة فى عام ١٩١٠. وهذه المواصفات الجديدة للسينما الروائية أصبحت معروفة بوصفها السينما الواقعية الكلاسيكية، وكان شكلها الأمريكى السائد هو سينما هوليود الكلاسيكية.

الواقعية الكلاسيكية

يعود صعود هذه السينما الأكثر واقعية إلى العديد من العوامل والمؤثرات المهمة، لكن من الواضح أن ذلك يرتبط بالقاعدة الصناعية المتنامية للسينما التى تأسست على السينما السردية لرواية القرن التاسع عشر، والمسرحية متقنة الصنع. فالوحدة والاتساق السرديان يدوران حول العالم النفسى لشخصية فى عالم منطقى، حيث تقع أحداث قابلة للتصديق، حتى فى أنماط مثل أفلام المغامرات. لقد كان "واقعية" السينما الواقعية الكلاسيكية محصلة للعديد من الشفرات والمواضعات الثقافية ثم السينمائية. علاوة على ذلك فإن القدرة الخاصة بالسينما على تسجيل وتوليف صور تجسيدية أعطت قوة كبيرة لقابلية تصديق الشخصيات وأفعالها وعوالمها المتخيلة (فى ذهن مبدع العمل الفنى – المترجم). وكان النمو المتزايد نحو سينما أكثر روائية قد جعل بعض القوى الأكثر محافظة تترك أثرها على الممارسة السينمائية، خاصة مع وجود معايير إنتاجية أكثر صناعية. ويطلق باروخ وآخرون على ذلك "الشكل المؤسسى للإنتاج" بسبب تفضيله لمعايير متماسكة ومتسقة خاصة بالتيمة والمكان والزمان. ومن الواضح أن النموذج الأكثر نجاحًا لتلك السينما الواقعية الكلاسيكية العالمية كان "سينما هوليود الكلاسيكية".

لقد قام ديفيد بوردويل، وجانيت ستايجر، وكريستين طومسون، بتفسير تكوين السرد الهوليودى الكلاسيكى، فقالوا إن بناء القصة الكلاسيكية تطور جنبًا إلى جنب مع تطورات شكل الإنتاج والمواضعات الجديدة فى الأسلوب السينمائى. فالسرد الكلاسيكى يتم بناؤه حول بطل (شخصية رئيسية) يحاول أن يحقق هدفًا، ورغباته تحدد توالى السبب والنتيجة فى الحبكة، التى عادة ما تحتوى على خط حبكة ثانٍ متضمن. فإنقاذ مدينة على الحدود الغربية من الخارجين على القانون قد يشمل أيضًا إنقاذ معلمة والوقوع فى حبها فى النهاية (فى أفلام الويسترن – المترجم). والشخصيات الثانوية قد تساعد البطل على تحقيق ذلك أو تعوقه عنه. وعلاوة على ذلك فإن الزمان والمكان يخدمان القصة، التى تتبع فى العادة نمطًا أو توليفة، وهناك نهاية واضحة يحقق فيها البطل هدفه أو يفشل فيه. وخلال العقد الثانى من القرن العشرين بشكل خاص، وكما تشير طومسون، فإن الانتقال إلى الأفلام الروائية الطويلة دفعت السينمائيين فى البحث فى القصص القصيرة والروايات، للعثور على طريقة ترشدهم فى تطور الشخصية والحبكة. وفى الوقت ذاته، كان على التقنيات السينمائية أن تكيف مع التحديات التى فرضتها الأفلام الروائية الأطول، لذلك فإن التوليف، وتقنيات الكاميرا جنبًا إلى جانب الإضاءة، وإيماءات التمثيل، وحتى بناء الديكور، كانت تعمل معًا فى التوجه نحو طرق واضحة لعرض معلومات القصة.

ومع تزايد أفلام الأستوديوهات، والطرق المتفق عليها أكثر فى رواية القصص، قام الكتاب والمخرجون بدور الرواة، فهو يوجهون انتباه المتفرج من خلال استخدام اللغة السينمائية، بالإضافة إلى العناوين الداخلية المكتوبة.

وشيئًا فشيئًا دخلت وحدة الهدف، والإسهاب، إلى تجسيد العــوالم الروائيــة المتخيلة، فأبعدت طريقة حكى القصص عن سلسلة المشاهد والنمـــر وعـــدم وجود نهاية واضحة، وهى ما كانت الجماليات السينمائية البدائية تتسم بـــه. كما أن الزمان والمكان كان يتم بناؤهما بشكل متزايد حول تجسيد الشخصية، والتيمة، والتوالى المنطقى للحبكة، مع وجود تطابق فى خط العـــين يحـــدد الوعى الإدراكى للبطل أو أفكاره. (أى إن الفيلم يتخذ موقفًا إستراتيجيًا بحكاية القصة من جانب وعى البطل – المترجم). وكان المونتاج التحليلى – خاصة اللقطة واللقطة العكسية – يركز انتباه المتفرج على التفاعل بـــين الممثلـــين، وفى الوقت ذاته يقوم بشكل منهجى بتوحيد الزمان والمكان اللذين يـــشكلان عالم الشخصية الروائية المتخيلة. وبعد أن أصبحت السينما الكلاسيكية سائدة – فى الولايات المتحدة أولاً ثم فى العالم – عاد المكان فى صورة النمـــرة، والعناصر الأخرى التى كانت تشكل الجماليات البدائية، فى شكل متسق فـــى العديد من الحركات الطليعية. بينما أصبحت السينما الواقعية الكلاسيكية هـــى أساسا السينما التجارية فى أنحاء العالم، ببنائها الذى يقوم على مماثلة الواقع، وعلى القصص التى تؤكد على شخصيات ذات دوافع منطقية.

وأضاف وصول الصوت إضافة عظيمة لترسانة الـــسينما الروائيـــة. فتسجيل الصوت الطبيعى – الذى عرف فيما بعد باسم الصوت المباشـــر – قدم صوتًا "حقيقيًا" ذا سمة تسجيلية. لكن تسجيل الصوت المتـــزامن. أظهـــر سريعًا الحاجة إلى بعض التلاعب لكى يبدو طبيعيًا، ويخدم القصة فى الوقت ذاته. وهكذا تم اختيار تصميم الصوت للبحث عن طرق يؤكد بهـــا الـــسرد، ويقدم معلومات أساسية مثل الحوار والمؤثرات الصوتية المهمة والموسيقى، بينما يمنع أيضًا التشتيت المحتمل لانتباه المتفرج. لذلك كانـــت الأصـــوات

تُختار بعناية لكى توجه انتباه المتفرج إلى شخصيات أو أحداث محددة، وتتلاءم مع المكان داخل عالم القصة. وحتى المشاهد الداخلية بدأت فى أن يكون لها أنواع مميزة من المزيج الصوتى، لكى تبدو المحادثة داخل مكتب فى أحد المشاهد مختلفة فى جرسها الصوتى عن الحوار فى مطعم أو كابينة تليفون. وعلى سبيل المثال، فى أحد المشاهد الأولى من فيلم "الفتاة مساعدته" (هوارد هوكس، ١٩٤٠)، يسير والتر (كارى جرانت) وهيلدى (روزاليند راسيل) فى مكتب جريدة مزدحم لكى يقابلا بروس (رالف بيلامى). فى مشهد سابق كان الصوت فى المكتب أعلى، والآلات الكاتبة تصدر صوتًا عاليًا فى الخلفية، لتؤسس المكان فى عالم القصة لكن المؤثرات الصوتية تصبح هذه المرة أكثر انخفاضًا، لأن الضجة العالية سوف تشتت الانتباه بعيدًا عن المحادثة. وبالمثل عندما تنتقل الشخصيتان إلى مطعم مزدحم، يتم إلغاء الصوت تقريبًا لكى يبقى فقط صوت الأطباق والأكواب على مائدتهما. وعندما يفاجأ والتر بمعلومة ما من الحوار، يبدو أن المطعم تحول إلى الصمت، للتأكيد على أن المتفرج يلاحظ كيف أن والتر كثير الكلام فى العادة أصبح عاجزًا عنه فجأة. وإيقاع المونتاج وحجم اللقطة يؤكدان على أهمية هذه اللحظة، حين يكون على والتر أن يفكر بسرعة فى تغيير دفة الحديث وبالتالى تغيير مجرى الأحداث. وعندما يترك المائدة لكى يطلب مكتبه من كابينة تليفون صغيرة، فإن الصوت المحيط يعكس ضيق المكان، رغم أن كارى جرانت (فى الأستوديو أثناء التصوير – المترجم) كان يجلس فقط على أريكة فى أستوديو واسع. وهكذا تأسست بسرعة مواضعات لأنواع مزيج الصوت الكلاسيكية، لخلق علاقات تقليدية بين الصوت والصورة، للإيحاء بعالم قصة كلاسيكى محكوم بعلاقة السبب والنتيجة.

ومع ذلك فلم يكن على السينما الواقعية كلها أن تتبع توليفات أو أنماطًا، كما أن واحدًا من أهم منظرى السينما الواقعية، أندريه بازان، قام بشكل خاص بتحليل التيمة الواقعية للتكنيك السينمائى. وبينما كان بازان يمتدح كثيرًا السينما الروائية التقليدية، فإنه كان يفضل الأفلام التى تبتعد عن التوليفات. لقد كان يؤمن بأن جوهر السينما وقوتها يكمنان فى قدرتها على اقتناص العناصر المهمة من التجربة المعاشة. والإمكانيات السردية للسينما يمكن الوفاء بها على نحو أفضل من خلال أفلام تجعل المتفرج مندمجًا بطرق تشبه الإدراك والفهم فى العالم الحقيقى. فالعالم ملتبس ومعقد، لذلك فإن السينما يجب أن تستخدم طرقًا يمكن أن تحافظ على درجة ما من ثراء هذه السمات، وتهتم بالانتباه الإيجابى من جانب المتفرج. وعادة ما يتم تفضيل الالتقاطات الطويلة زمنيًا على التلاعب بالمونتاج. وفى الحقيقة أن بازان كان ينتقد أن سينما هوليود الكلاسيكية أصبحت من الممكن التنبؤ بها فى مونتاجها منذ أواخر الثلاثينيات، ووصفها بأنها وصلت إلى درجة التوازن بحيث تمضى الأفلام الهوليودية إلى الأمام بشكل ناعم مثل النهر الذى يتدفق دون أن يحقق عمقًا جديدًا فى مجراه. وعلى السينما لكى ترتبط بالواقع أن تجدد نفسها باستمرار، ووجد بازان أن هذا التجدد قد تحقق منذ الأربعينيات باستخدام الالتقاطات الطويلة والتكوينات ذات العمق، على أيدى أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) وويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) فى الولايات المتحدة، ولكن بشكل خاص فى أفلام جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) فى فرنسا، وسينمائيى الواقعية الجديدة فى إيطاليا. وقد عاد هؤلاء السينمائيون بالسينما إلى رسالة تجسيد المكان والزمان بطرق أكثر أصالة. وبالنسبة للنقاد الواقعيين مثل بازان، فإنه بمجرد انتشار الواقعية الكلاسيكية فقدت الكثير من قدرتها على الإيحاء للمتفرج بالتلقائية والصدق.

وقام عدد كبير من المخرجين وصناع السينما القومية بتشكيل أساليب بديلة كرد فعل للمواضعات الكلاسيكية للواقعية أو فى عزلة عنها. وأصبحت الممارسة السينمائية بعد الحرب العالمية الثانية خاصة تضم سينما فنية حيوية وحديثة. وقدم مخرجون متنوعون مثل فيديريكو فيلليني، وإنجمار بيرجمان، وأكيرا كيروساوا، وألان رينيه، وأنييس فاردا، عوالم روائية أكثر ذاتية، ذات تجسيد للشخصيات أكثر تعقيدًا وربما تناقضًا. وكانت سينما الفن تؤكد على الاختيارات الأسلوبية، وعلى وجود الفنان السينمائى، كما أصبحت تبنى عوالم روائية تحتشد بالالتباس والغموض وتعدد المعانى. ويصف بعض المخرجين الحداثيين أساليبهم التجريبية بأنها تشبه كثيرًا عدم اليقين فى التجربة المعاشة، بينما أبعد آخرون أنفسهم عن الاهتمام بالعالم الحقيقى ليكتشفوا الإمكانات الشكلية للسينما. وقامت السينما الواقعية الكلاسيكية بدمج بعض من هذه الابتكارات، وتغيرت مفاهيمها عن منطقية الأحداث وتعقيدها عبر الزمن. لكنها ظلت تدور بشكل مركزى حول قصص نمطية ذات أبطال يسعون إلى تحقيق هدف ما. ومنذ الثمانينيات، مالت السينما المستقلة الأمريكية إلى عبور الجسر الفاصل بين الحدين المتناقضين للسينما الكلاسيكية من جانب، وأساليب سينما الفن الحديثة من جانب آخر.

نظرية السرد

تحت تأثير الممارسة السينمائية الأكثر حداثة، بالإضافة إلى نظرية متأثرة سياسيًا وثقافيًا بأجواء الستينيات والسبعينيات، بدأ النقد السينمائى فى التساؤل المنهجى حول الوظائف الأيديولوجية للسينما. وكانت الواقعية

الكلاسيكية من أوائل الموضوعات التى تمت دراستها. فعلى صفحات المجلة البريطانية "سكرين"، كان كولين ماكابى يمثل المقاومة المتزايدة لمفاهيم الواقعية الكلاسيكية، وهى مقاومة غذتها نظريات التحليل النفسى والنظريات الماركسية الفرنسية، خاصة أعمال لوى ألتوسير وجاك لاكان. وقال ماكابى وآخرون أن السينما لا تستطيع أن تكشف عما هو حقيقى كما لو كانت نوعًا من النافذة الشفافة على العالم. وبالأحرى، فإن السينما يجب أن يتم تحليلها كمجموعة من الخطابات والمعالجات المتناقضة بشكل عام. ودفع المنظرون فى اتجاه تحليل طيف واسع من العلامات الاستطرادية (وسائل الانتقال من حدث أو مشهد إلى آخر – المترجم) فى الأفلام الواقعية، والتى أصبحت هى الجماليات السائدة فى السينما الروائية، لكن النقاد قاموا أيضًا بتجديد الانتباه إلى الأفلام التى تنتهك المواضعات الواقعية الكلاسيكية، وقاوموا المفاهيم المستهلكة حول ما هو حقيقى.

وكانت الجريدة الفرنسية "كراسات السينما" قد حولت الكثير من اهتمامها بالفعل فى أواخر الستينيات وأوائل التسعينيات بعيدًا عن السينما الروائية التقليدية، وفى اتجاه أشكال أكثر هامشية لسينما الحقيقة، وسينما العالم الثالث السياسية، وبشكل خاص إلى التجارب السردية عند جان مارى شتراوب (ولد عام ١٩٣٣)، وانييل أوييه (ولدت عام ١٩٣٦)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠). وبالنسبة لجريدة "كراسات"، فإن الممارسة السينمائية تكتسب قيمة فقط عندما تقلل من النزعة الإيهامية للواقعية الكلاسيكية، وتؤكد على الجهد المبذول فى صنع الفيلم. يبدأ فيلم جودار "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢) بمشهد يراجع فيه جودار الشيكات التى تغطى

النفقات الأساسية للإنتاج، وأصبح هذا الفيلم عند النقاد مثالاً للهجوم على سرد الواقعية الكلاسيكية، فالفيلم يعترف على الدوام بأنه بناء ذهنى، وهو يهتم بشكل مكشوف بالسياسات والاقتصاديات المتعلقة بالقرارات اليومية، وتم صنعه بشكل جماعى (جماعة دزيجا فيرتوف)، وكان يتحدى مواضعات فى السينما التسجيلية والروائية على السواء. وعند تلك النقطة، كانت "كراسات السينما" تعارض بقوة المواضعات السردية التقليدية حتى أنها توقفت عن الكتابة عن أى أفلام تعرض تجاريًا. وكان جانب كبير من هذه النظرية السردية ذات التأثير السياسى تفتخر بأسسها الماركسية الصارمة، لكن آخرين مثل المخرج فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) قال إنها بالغة النخبوية لدرجة أن المقالات كانت غير مفهومة لمن لا يحملون درجة الدكتوراه فى العلوم السياسية. لقد دخل خطاب النظرية السينمائية والنقد السينمائى إلى مرحلة جديدة، أكثر أكاديمية، تعتمد على التغيرات التى حدثت فى مجال اللغويات، والفلسفة، والتحليل النفسى.

ومن أهم التحولات فى التحليل السردى ذلك الذى بدأ فى الستينيات، مع صاحب النظرية الفرنسى كريستيان ميتز، الذى بنى نظريته على أساس نظرية اللغة، بما فى ذلك نظرية فيردينان دى سوسير، لكى يستخدم التحليل البنائى فى الدراسة السينمائية. ووضع ميتز - إلي جانب رولان بارت - أساس معظم الدراسات التالية فى السرد، بما فى ذلك التحول نحو تحليل الخطاب. وباستخدام منهج السيميوطيقا، بدأ ميتز فى البحث عن الكيفية التى تشير بها السينما إلى المعنى، أو تقوم بتوليده. ونظام الإشارة هو عملية ديناميكية تعتمد على المشير المادى، وهو فى حالة السينما يتضمن الصور،

والعناوين، واللغة المنطوقة، والمزج، والموسيقى، كما تعتمد على ما تشير إليه أو المعنى التصريحى والمتضمن. وتلك العملية أصبحت هى المصطلح الذى يعنى كيفية قيام الأفلام بحكاية القصص. وبدأ ميتز بتقييم المعادل السينمائى للغة، والتعريف المنهجى للشفرات التى تعمل فى السينما، كما فعل رولان بارت بالنسبة للأدب. وفى كتاب "*S / Z*" (١٩٧٠) بشكل خاص، أشار بارت إلى أن الواقعية اعتمدت على نظام من شفرات النص، وشفرات العلاقات بين النصوص المختلفة، وشفرات ما هو خارج النص. ويجب أن يتضمن التحليل السردى تحليل شفرات النص الخاص بعملية الإشارات، لكنه يتضمن أيضًا دراسة السياقات والحدود الثقافية.

والفرضية هنا هى أن اللغة قوة اجتماعية تناضل من أجل تشكيل الكيفية التى نفكر ونتصرف بها. وكانت الواقعية طريقة مشكوكًا فيها للخطاب الأيديولوجى المحدد ثقافيًا، ويجب على القارئ أو المتفرج أن يجاهد لفك شفرات نظم النص، أو يخاطر بالخضوع الأعمى لمنطق النص. وإذا كانت الروايات الواقعية تقدم وجهة نظر إيهامية برجوازية متماسكة، لإضفاء سمة طبيعية على وضع الثقافة السائد، فإن السينما الكلاسيكية - بقوتها البصرية والسمعية على "التجسيد الدقيق" - تملك قوة ثقافية أكبر. لذلك يجب الهجوم على السينما الواقعية لإستراتيجيتها فى تنكر ما هو مختلق وتصويره على أنه طبيعى. وبدأ ميتز وآخرون عديدون فى تحليل "انطباع الواقع" المقنع الذى تولده تلك الأدوات السينمائية القوية، لتصبح مرحلة ثانية من البنيوية - أكثر اهتمامًا بشفرات العلاقة بين النصوص المختلفة، وشفرات علاقة النص بما هو خارجه، سواء فى الأيديولوجيا أو تجربة الفرجة - مكونًا رئيسيًا فى نظرية السرد.

فى السبعينيات والثمانينيات، تحول العديد من أصحاب نظريات السرد بالتدريج من تعريف النموذج السردى إلى تفسير العملية المعروفة باسم "الإفصاح". ومن اللغويين المهمين كان إميل بينفينيست، الذى قال إن "القصة" تحول أن تخفى خصائصها فى التواصل، لكى تقدم نفسها بطريقة موضوعية وغير شخصية، وعلى النقيض فإن الخطاب يتضمن خصائص السرد، ويمكن تقريب الفرق بينهما فى الأدب فيما إذا كان السرد يقدم معلومات كحقائق ثابتة أو يتضمن إشارات للراوى مثل استخدام الضمائر "أنا – أنت". وعملية المخاطب تلك – أو الإفصاح – تشكل علاقة المتفرج بالنص، وما يتم الإفصاح عنه ناتج دائمًا عن عملية الإفصاح، وهى مثلما – فى اللغة – عملية اجتماعية. ومن يقوم بالتحليل السردى يقوم بالكشف عن خصائص التواصل تلك، والتى تحاول معظم الأفلام الواقعية الكلاسيكية أن تخفيها أو تجعلها فى هيئة متنكرة. وهكذا فإن نظرية الإفصاح تركز على التركيب اللغوى النحوى، وعلى الأنواع السينمائية للتخاطب، والتى يمكن أن تمثل المعادل للتواصل اللفظى، وتستدعى إزالة الأقنعة عن النصوص التى تتظاهر بأنها تحكى قصصها بشكل طبيعى. ومن هذا المنظور، فإن النصوص الواقعية الكلاسيكية تتظاهر على نحو مخادع بأنها موضوعية، بينما هى فى الحقيقة خطابات معقدة ومحددة ثقافيًا.

والجدل المتجدد الذى يحيط بخصوصية السينما قد اندمج مع الاهتمام باللغويات، والتحليل النفسى، والدراسات الثقافية، والاهتمام المتخصص بالجهاز السينمائى وبالمتفرج، أو موضوع الفيلم. وهناك منظرون فرنسيون وبريطانيون مثل جان لوى بودرى، كولين ماكابى، ريموند بيللور، جان لوى

كوملى، ستيفن هيث، اهتموا بشكل متزايد بقدرة السينما على "تحديد مكان الموضوع". (مصطلح "الموضوع" هنا ***Subject*** من أعقد المصطلحات في سياق نظرية السرد، فهو لا يعنى مادة أو مضمون القصة، وإنما يعني – على عكس الشائع – "الذات" التي تلقى القصة، أي القارئ أو المتفرج – المترجم). ومفاهيم لاكان الذاتية – وهى المفاهيم التي تعتمد في جزء منها على التطور من مرحلة التخيل إلى مرحلة الرمز – تفضل الاهتمام بأبنية وجهة النظر في السينما. وأحد الافتراضات هو أنه كما أن ذاتًا إنسانية شابة قد تم تحديد موضعها بواسطة الأبنية الثقافية، فإن الذات السينمائية يتم تحديدها بواسطة أشكال السينما وطرق تخاطبها مع المتفرج. وتساءل بودرى وآخرون حول عدسة الكاميرا باعتبارها أداة للأيديولوجيا، فهى قد وُضعت لتنسخ (تقلد) منظورًا من خلال عين واحدة، وتحول الفرد الاجتماعية إلى ذات متفرجة. والآن، فإن فيلم لوميير حول القطار الذى يدخل إلى المحطة تمكن رؤيته بوصفه وسيلة لتنظيم المتفرج الاجتماعى وربما لترويضه. وعلاوة على ذلك، فإن بيللور قام باستكشاف كيف أن رغبة الشخصية وخضوعها لـ "القانون" فى السينما الكلاسيكية، وألفريد هيتشكوك بشكل خاص – تقوم ببناء الأفلام الروائية بوصفها رحلات أوديبية، إذ تعيد صراعاتنا الكامنة وذاتيتنا. كما أن ميتز قام بدراسة السينما باعتبارها "دالاً متخيلاً" يقوم المرة بعد الأخرى بإشباع دافع التلصص النكوصية لدى المتفرج.

إن المتفرج السينمائى لا يتحدد فقط بواسطة الأبنية البصرية للسينما، لكن الحكايات يتم تقييمها بكيفية تعزيزها أو مقاومتها للقضايا الثقافية السائدة. وإذا كان المتفرج يتم تحديد موضعه من الناحية البصرية، فإنه يتم تحديد

موضعه أيضًا من الناحية الثقافية داخل أبنية أسطورية أو رمزية في الثقافة السائدة. والحكايات السردية – خاصة في السينما الكلاسيكية التجارية – أصبحت متهمة بدعم المنظور البرجوازي الأبوي. وهكذا فإنه يتم تحديد موضع المتفرج مرتين، مرة بواسطة الجهاز السينمائي (باستخدام زوايا الكاميرا وحركتها والمونتاج.. الخ – المترجم)، ومرة ثانية بواسطة الأبنية السردية المحددَّة اجتماعيًا (بالأيديولوجيا السائدة – المترجم). وأصبح السرد والفرجة من الاهتمامات المهمة عند المنظرين النسويين. وقامت لورا ميلفي، وماري آن دوان، وأنيت كون – وبشكل خاص – بتوجيه الاهتمام النسوي فيما وراء السطح السردي للسينما الأبوية السائدة. كما أن قضايا العرق، والطبقة، والنوع، تجاوزت وضع تصنيفات التجسيد، ليتم تحليلها من خلال الأدوات السينمائية مثل عمل الكاميرا، والمونتاج، وشريط الصوت، وبناء الحبكة.

وبينما استمر في الازدهار الميراث النظري لنظرية الإفصاح في السرد، والتحليل النفسي، والدراسات الثقافية، وترك هذا الميراث أثره على الدراسات السينمائية، فإنه كان في العادة يختزل تحليل السرد لكي يصبح في خدمة القضايا الاجتماعية الأوسع. وظل بعض أصحاب النظريات السردية – مثل سيمور شاتمان – يركزون على العملية المحددة بالقص السينمائي. كما أن أعمالاً حول السرد والعلاقة بين النصوص – وأكثر هذه الأعمال متأثرة بصاحب النظرية الأدبية جان جينيه – أثبتت أنها وثيقة الصلة بالدراسات السينمائية. وعلاوة على ذلك فإن المؤرخ وصاحب النظرية ديفيد بوردويل قال إن نظرية الإفصاح تظل مدينة تمامًا للتواصل اللفظي حتى تكون قابلة

للتطبيق الكامل على تجربة المعايشة (الفرجة) السينمائية. وأدت وجهات النظر الجديدة تلك إلى الدراسة الصارمة فى سرديات السينما، والتحديات التى واجهت النظريات الأحدث حول الفرجة. لقد رفض العديد من أصحاب نظريات السرد إلى اختزال المتفرد إلى ذات سلبية مقررة ومحددة سلفاً، ونظروا إليه كونه مشاركًا إيجابيًا فى إنتاج المعنى. ونادى بوردويل مؤكدًا على الدراسة المعرفية الإدراكية للممارسة السينمائية. ووجد أن الشكلانية الروسية – باهتمامها الدقيق بالقصة، والحبكة، والأسلوب – تقدم منهجًا يقوم بوظيفته جيدًا مع المفردات والمصطلحات الإدراكية المعرفية، لكى يكشف عن الطريقة التى يقوم بها المتفرج بإدراك واستيعاب الصور والأصوات السينمائية لكى يفهم السرد. أن الأفلام تعطى مفاتيح للدوافع، ويقوم المتفرج بتطبيق مجموعة واسعة من المخططات الإدراكية لكى يبنى ويفهم العوالم المتخيلة للفيلم. كما أن موراى سميث أثرى مجال توحد المتفرج، وقدم شبكة وظيفية معقدة لفهم كيف أن الأفلام تقود المتفرج لكى يتعاطف ويتوحد مع الشخصيات المتخيلة. وأسهمت النظرية الإدراكية بقوة فى إعادة التفكير فى الأفلام الروائية، فى علاقتها بالنماذج المجسدة للإدراك والاستيعاب البشرى.

نتائج واستنتاجات

هناك طرق عديدة للتفكير تاريخيًا حول السينما الروائية. هناك تاريخ حكاية القصص ذاتها، من تقديم قطار يدخل إلى محطة، وحتى صعود السينما

الواقعية الكلاسيكية، وسينما الفن الحديث، وآلاف السينمائيين الذين يعملــون فى تحديد حدود السرد التقليدى. لكن هناك أيضًا تاريخًا معقدًا للكيفية التــى عالج بها النقد السينمائى والنظرية السينمائية السينما. ومن المثير للاستغراب أنه داخل الجدل حول الواقعية، واصطناع العمل الفنى، والتعبير الشخــصى، والمحددات الثقافية، هناك بعض المخــرجين الــذين يــشار إلــيهم كأمثلــة باستمرار، مثل مخرجين بالغى الأهمية عند مجموعة واسعة من نقاد السينما الروائية، هما ألفريد هيتشكوك وجان لوك جودار، وليس هنـــاك مخرجــون آخرون قد برزوا بهذا القدر من الأهمية فى نظرية السرد خـــلال الخمــسين عامًا الماضية. إن الحكى البارع عند هيتشكوك يقدم العديد من أهم المــشاهد السينمائية للتحليل من أى منظور، كما أن أعمال جودار كانت تعارض دائمًا مواضعات السينما الروائية التجارية ومفردات النقــد الــسينمائى. وجــوهر السينما الروائية لا يزال هو الممارسة السينمائية التى تجعل القصة، والحكى، ودور المتفرج، عناصر فاتنة آسرة. ويظل تاريخ الــسينما الروائيـــة دائمًـــا متشابكًا تمامًا مع تاريخ الإنتاج السينمائى، والنقد السينمائى، والتنظير حـــول المتفرج، الذى تظل مهمته الجليلة هى إدراك وفك شفرة واستيعاب القصص، التى تولدها صور ثابتة ثنائية الأبعاد تومض فوق شاشة السينما.

انظر أيضاً:

"النقد"، "السينما فـــى المرحلـــة المبكـــرة"، "المونتـــاج (التوليـــف)"، "الأيديولوجيا"، "الواقعية"، "السيميوطيقا"، "البنيوية وما بعد البنيوية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Aubert, Michelle, and Jean-Claude Seguin, Eds. *La Production cinématographique de Frères Lumière*. Lyon: Editions Mémoires de cinéma, 1986.

Aumont, Jacques et al. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press, 1992. Translation by Richard Neupert of *L'Esthétique du film* (1983).

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Noonday, 1977.

———. *S/Z*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*, edited by Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000. Translation of *L'Analyse du film* (1979).

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Burch, Noël. *Life to Those Shadows.* Translation by Ben Brewster of *La Lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique* (1991). Berkeley: University of California Press, 1990.

Casetti, Francesco. *Theories of Cinema: 1945–1995.* Austin: University of Texas Press, 1999. Translation by Francesca Chiostri et al. of *Teorie del cinema: 1945–1990* (1993).

Fell, John. *Film and the Narrative Tradition.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* New York: Oxford University Press, 1974. Translation by Mark Taylor of *Essais sur la signification au cinéma* (2 vols., 1968, 1973).

Neupert, Richard. *The End: Narration and Closure in the Cinema.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 1995.

Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader.* New York: Columbia University Press, 1986.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction.* Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000.

Richard Neupert

دى . دابليو . جريفيث

ولد باسم ديفيد وارك جريفيث، فى لاجرانج، كينتاكى

فى ٢٢ يناير ١٨٧٥، توفى فى ٢١ يوليو ١٩٤٨

مكانة دى دابليو جريفيث فى تاريخ السينما مكانة متفردة. تربى جريفيث فى عائلة كانت تنظر على نحو رومانسى إلى أسطورة "الجنوب القديم" وقيمه – لقد كان أبوه بطلاً فى الحرب الأهلية الاتحادية – كما كان يعتز بالأدب والميلودراما الفيكتورية. كان فى الأصل ممثلاً، ثم زاول كتابة المسرحيات، وانتقل إلى الكتابة للسينما، وسرعان ما حصل على وظيفة كمخرج فى شركة بيوجراف فى عام ١٩٠٨. وليس هناك مخرج آخر مرت حياته الفنية بمثل التغيرات الكبيرة فى الاستقبال النقدى. فخلال أغلب القرن العشرين، اعتبر جريفيث مؤسسًا لتقاليد السرد السينمائى الأمريكى، بفضل إنتاجه المستمر الذى زاد على ٤٠٠ فيلم مبتكر قصير، ثم فيلم "مولد أمة" (١٩١٥). كما نالت أفلامه التالية، خاصة "التعصب" (١٩١٦) و"البراعم المتكسرة" (١٩١٩) مديحًا لبناء القصة والتعقيد التقنى. ونسب النقاد إليه تكييف أدوات القرن التاسع عشر الروائية للسينما، ووضع أساس الأنماط الفيلمية، وتطور الشخصية، ومونتاج الاستمرارية، داخل الأفلام الهوليودية. وساعدت الدعاية التى أحاطت به على تشكيل صورة أسطورية حول المخرج السينمائى بوصفه عبقرية خلاقة.

وتتوازى حياة جريفيث الفنية مع تطور السينما الروائية، فقد كانت خطواته هى الخطوات التى انتقلت فيها الأفلام من الأفلام القصيرة إلى الأفلام الروائية الطويلة المبهرة ومن صناعة يتم صنع الأفلام فيها فى أكواخ إلى نظام الأستوديو الكلاسيكى. وبدءًا من عام ١٩٠٨، جمع جريفيث فريق إنتاج يتميز بالكفاءة، وصنع هذا الفريق أفلام مثل "الفيلا النائية" (١٩٠٩)، و"عاملة التليفون فى لونديل" (١٩١١)، و"فرسان خليج الخنازير" (١٩١٢)، وتكشف هذه الأفلام عن تحديث مستمر لتقنيات إعطاء معلومات القصة بوضوح وبشكل عاطفى. وقام جريفيث بتنقيح إعداد المنظر، وتكوين القصة، وعلاقة المشاهد ببعضها البعض، وإيقاع المونتاج من أجل بناء الشخصية والتشويق والعلاقات المنطقية بين الزمان والمكان. وقامت أفلام "مولد أمة"، "والتعصب"، و"براعم متكسرة"، بالاستغلال الكامل لترسانة السينما المبكرة فى تقنيات حكاية القصص، بما فى ذلك القطع المونتاجى المتبادل، والمونتاج الإيقاعى، والتلاعب بالميزانسين. كما أن فيلم "مولد أمة" أثبت القوة الثقافية للسينما. لكن حياة جريفيث الفنية كانت منذ العشرينيات متفاوتة فى أفضل الأحوال، فقد فشل أول فيلمين ناطقين له، ولم يخرج قط بعد فيلم "الصراع" (١٩٣١).

ومنذ الثمانينيات، عانت مكانة جريفيث من انحدار شبه مستمر، أو إعادة تقييم حادة على الأقل. فقد حدثت نهضة مهمة لتاريخ السينما المبكرة، وأعادت اكتشاف أشخاص آخرين، وأفلام أخرى، وقوى اجتماعية، مارست تأثيرًا على التكوين الثقافى لتطور السينما الأمريكية والعالمية. وعلاوة على ذلك، فإن أفكارًا عميقة فى الدراسات الثقافية جعلت من

المستحيل الاستمرار فى التسامح مع النزعة الجنسية والعنصرية الشريرة فى قلب أعمال جريفيث، فى الوقت نفسه الذى مدحت حرفته وأضـفت نزعـة رومانسية على حياته. ويمثل جريفيث عند الكثيرين اليوم أمورًا خاطئة فـى هوليود، والأيديولوجيا الأمريكية، والكتابات الماضية السائدة حـول تـاريخ السينما. ومع ذلك تظل أفلام جريفيث نصوصًا مهمة لفهـم تطـور حكايـة القصص فى السينما. ويشير المنظرون المهتمون باللغة السينمائية إلى حجـم لقطاته، وطرق مونتاجه، بوصفها علامات مهمة فى تطور نظـام الـشفرة السينمائية، بينما ينظر آخرون إلى جريفيث بوصفه أحد المصادر الأساسـية لبناء النوع (ذكر/ أنثى) والنمط الفيلمى فى السينما.

مشاهدات مقترحة:

"الفيلا النائية" (١٩٠٩)، "احتكار القمح" (١٩٠٩)، "إينـــوش آرديــن" (١٩١١)، "عاملة التليفون فى لونديل" (١٩١١)، "فرسان خلـــيج الخنـــازير" (١٩١٢)، "يهودية من بيتوليا" (١٩١٣)، "مولد أمــة" (١٩١٥)، "التعــصب" (١٩١٦)، "براعم متكسرة" (١٩١٩)، "الطريق إلى الشرق" (١٩٢٠)، "يتامى العاصفة" (١٩٢١)، "أمريكا" (١٩٢٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bernardi, Daniel. "The Voice of Whiteness: D. W. Griffith's Biograph Films." *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Edited by Daniel Bernardi, 103–128. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton, 2004.

Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Henderson, Robert M. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. New York: Farrar, Strauss, and Jerome, 1970.

Mast, Gerald, and Bruce F. Kawin. *A Short History of the Movies*. New York: Pearson Longman, 2006.

Taylor, Clyde. "The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema." *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Edited by Daniel Bernardi, 15–37. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Richard Neupert

السينما القومية

National Cinema

قبل أن نفحص العناصر التى تكوّن "السينما القومية"، يجب علينا أولاً تحديد مفهوم "الأمة". فعلى عكس الميثولوجيا القومية، فإن الأمة ليست كيانًا عضويًا، متجانسًا، موحدًا. ومن خلال الصراع السياسى، فإن المفهوم الموحد للأمة يتم إنتاجه ثقافيًا، حيث يتم انتقاؤه من مواد مختلطة مختلفة ومتصارعة، مثل اللغة، والعرق، والأصول الإثنية، والدين، والطبقة الاجتماعية، والنوع، والنزعة الجنسية، لكى يصبح هذا المفهـوم قناعًـا لوحـدة، هـى المجـال الأسطورى لما هو قومى. ويقول إيتيين باليبار إن التكوينات الاجتماعية تعيد إنتاج نفسها فى شكل أمم، ويحدث ذلك فى جانب من الأمر بواسطة اصطناع "أصول إثنية متخيلة" تقوم بدور التكوين الإثنى القومى (ص ٩٦)، بينما يرى هومى بابا أن الأمة "وحدة مستحيلة" أو "كيان مـستحيل" (١٩٩٠، ص ١). ومن أهم المنظرين المعاصرين حول الأمة بينيديكت أندرسون، الذى يقول إن الأمم "مجتمعات متخيلة"، وأن ظهور "اللغات المطبوعة قد وضـع أسـاس الوعى القومى"، لأنه جعل من الممكن وجود تجمع رمزى للأمة (ص ٦، ٤٤). وقامت إيلا شوهات مع روبرت ستام باقتباس مفهوم أندرسون عـن الأمـة باعتبارها "زمالة أو رفقة أفقية" صنعتها الثقافة المطبوعة، وقالا إن جمهـور السينما هو "أمة مؤقتة تشكلها الفرجة" (ص ١٥٥). وبملاحظة أن أطروحـة أندرسون كانت بصدد تعلم القراءة والكتابة وتقوم على هـذا الـتعلم، فـإن شوهات وستام يقولان إن السينما يمكن أن تلعب دورًا أكثر فاعلية من الثقافة

المطبوعة فى تشكيل ورعاية هويات جماعيــة، فالــسينما - علــى عكــس الرواية- لا تعتمد على تعلم القراءة، ويتم استهلاكها فى أماكن عامة بواسطة مجتمعات من المتفرجين (ص ١٥٥).

ويشير أندرسون من ناحية، وشوهات وستام من ناحية أخــرى إلــى الدور الذى تقوم به الأيديولوجيا من خلال الأشكال الثقافية، بمعالجة أو توجيه موضوعات (هنا بمعنى مستهلكى هذه الأيديولوجيا - المترجم) لكى يــدركوا أنفسهم باعتبارهم أعضاء فى مجتمع قومى، كذوات قوميــة. وفــى حالــة السينما، فإن من أشهر هذه الأمثلة الشائنة على هذا الدور الــذى تقــوم بــه الأيديولوجيا يمكن أن نجده فى فــيلم الدعايــة النــازى "انتــصار الإرادة" (١٩٣٤)، والذى يعلم جمهوره أن يدركوا أنفــسهم كــذوات فــى "مجتمــع اشتراكى" جديد، فى ألمانيا الآرية. السينما هنا مكوّن لمــا يــصفه باليبــار باعتباره "شبكة الأجهزة والممارسات اليومية"، التى تؤســس وجــود الفــرد باعتباره "الإنسان القومى *homo nationalis* من المهد إلى اللحــد" (ص ٩٠). (هذا المصطلح الذى يحاكى اللاتينية يشير إلى تصور متخيل عن درجة من درجات التطور والنشوء والارتقاء عند الإنسان - المترجم). ومع ذلك فــإن من المتضمن فى كل سينما قومية إشارة للأمة الضد أو المضادة (روزيــن، ص ٣٩١)، وهى فى حالة ألمانيا النازية تتألف مــن اليهــود، والمثليــين، والغجر، الذى تضعهم اختلافاتهم عن الأمة الآرية المتخيلة خارج مــا هــو قومى، وتلقى بهم فى معسكرات الموت. ومن الناحية التاريخية فإن جزءًا من دور السينما فى بناء الأمة هو توثيق "الآخر" داخل الأمة، الآخــر الوضــيع الذى يقف على الحدود القومية، مثل الزنوج الأمريكيين فى فيلم دى دابليــو

جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥)، والهنود الحمر أو الأمريكيين الأصليين فى فيلم إدوارد شيريف كيرتس "فى أرض صيادى الرعوس" (١٩١٤)، أو الأمريكى العربى فى فيلم جيمس كاميرون "أكاذيب حقيقيـــة" (١٩٩٤)، وفـــيلم إدوارد زويك "الحصار" (١٩٩٨).

السينما القومية، والاقتصاد السياسى، والأيديولوجيا

تقوم السينما القومية كثيرًا بتحمل مسئولية تقديم وتمثيل الأمـــة إلـــى مواطنيها، بهدف توصيل ما يشكل الهوية القومية فى سياق التـــدفق الكاســـح للصور السينمائية من هجوم صناعة هوليود على مستوى العالم كله. وفـــى عام ١٩٩٣، كان موزعو هوليود الكبار قد حصلوا على توزيع خارجى أكبر من التوزيع الداخلى، لذلك فإن بعض السينمائيين البارزين أصروا علـــى أن تتضمن "الاتفاقية العامة للتعريفة الجمركيـــة والتجـــارة" (جـــات) حـــصص الاستيراد السينمائى القومى المحددة، ولم تكن تلك هى المرة الأولى لتطبيـــق نظام الحصص، لحماية الثقافات السينمائية الضعيفة من هوليـــود، بوصـــفها المنتج الأكثر نجاحًا على المستوى التجارى فى العالم. وعلى سبيل المثـــال، حاولت المملكة المتحدة حمايـــة الـــسينمائيين البريطـــانيين ومـــن بلـــدان الإمبراطورية البريطانية من خطر هوليود، بقوانين أفـــلام الـــسينماتوغراف لأعوام ١٩٢٧، ١٩٣٨، ١٩٤٨. ومن أكثر الأمثلة تطرفًا على قيام هوليـــود بالغزو الاحتكارى للأسواق الأجنبية هو كندا، التى تراها الصناعة السينمائية الأمريكية باعتبارها جزءًا من سوقها المحلية، وحيث لا يوجد للسينما الكندية

إلا أقل من اثنين فى المائة من شاشات العرض. وتقوم الدول المهتمة ببناء الأمة والحفاظ على الثقافات القومية بإنشاء هيئات تابعة للدولة لدعم إنتاج صناعات السينما القومية. ففى كندا هناك "مجلس السينما القومى الكندى" و"تيليفيلم كندا"، وفى أستراليا "هيئة تنمية السينما الأسترالية"، وفى بريطانيا "هيئة دعم السينما القومية"، وفى فرنسا "المركز القومى للسينما"، وفى إيطاليا "الاتحاد القومى للسينما والصناعات المماثلة". وهذا يوحى بأن هذه الدول ترى أن السينما تتجاوز كونها مجرد سلعة، وتعتبرها - كما يقول فريدريك جيمسون - فعلاً اجتماعيًا رمزيًا حيث "إنتاج الشكل الجمالى أو الشكل الروائى يجب أن يُرى كفعل أيديولوجى فى حد ذاته، يقوم بوظيفة ابتكار حلول متخيلة أو شكلية للتناقضات الاجتماعية" (اللاوعى السياسى، ص ٧٩).

لكن هناك اضطرابًا فى فكرة أن هوليود غريبة بشكل ما على الثقافات السينمائية لمعظم البلاد، وذلك بسبب عدد من دراسات السينما لدارسين بارزين مثل توماس أيلساسير، ستيفن كروفتس، وأندرو هيجسون. إن إيلساسير يقول إن هوليود عنصر مهم فى معظم الثقافات السينمائية القومية، حيث تتشكل توقعات الجمهور إلى حد كبير بواسطة هوليود، وهو الأمر الذى يستغله المنتجون المحليون. والعديد من صناعات السينما القومية تترجم الأنماط الفيلمية الهوليودية إلى سياقاتها القومية الخاصة بها، أو كما يقول توم أوريجان "تجعلها محلية" (ص ١). ولعل أوضح وأشهر الأمثلة على ذلك هو أفلام الويسترن "إسباجيتى" التى أخرجها سيرجو ليونى وسيرجو كوربوتشى من تمثيل كلينت إيستوود. كما أن المخرجين الكنديين والأستراليين اقتبسوا نمط الويسترن لكى يحولوا مواد ثقافية قومية إلى حكايات فى أفلام مثل

"الثعلب الرمادى" (١٩٨٢، كندا)، و"الطريق إلى نهر ساديل" (١٩٩٣، كندا)، والأشهر "تمساح داندى" (١٩٨٦، أستراليا). ومن الأمثلة فائقة النجاح على ذلك سلسلة "ماد ماكس" (١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٥، أستراليا)، وإعادة تشكيل نمط أفلام الطريق لتتلاءم مع سياق مناقض يصور العالم بعد الدمار الشامل.

ومن الممارسين الناجحين نقديًا وتجاريًا فى تحويل النمط الفيلمى ليصبح محليًا المخرج الفرنسى لوك بيسون، الذى دخل فى البداية إلى منطقة هوليودية فى فيلم "نيكيتا" (١٩٩٠)، وهو نسخة فرنسية من فيلم الأكشن الأمريكى، وبعد النجاح التجارى العالمى للفيلم، واجه بيسون صناعة السينما الأمريكية بتصوير "المحترف" (١٩٩٤)، وهو نسخة فرنسية لدراما العصابات الهوليودية، وكان الفيلم ناطقًا بالإنجليزية وتم التصوير فى نيويورك، من بطولة الممثل الفرنسى جان رينو. وحصد هذا الفيلم ما يزيد على ١٩ مليون دولار فى السوق الأمريكية وحدها. وكان فيلم بيسون التالى هو "العنصر الخامس" (١٩٩٧)، وهو فيلم خيال علمى ملحمى بميزانية ٩٠ مليون دولار، ومن بطولة الممثل الهوليودى بروس ويليز. وبالتعاون مع الموزعين الأمريكيين "أفلام كولومبيا" و"أفلام سونى"، تم افتتاح الفيلم على نطاق واسع فى ٢٥٠٠ شاشة أمريكية فى عطلة نهاية أسبوع عرضه الأول. إن هذه الانتقالات من باريس، إلى نيويورك، ثم إلى نيويورك مستقبلية، وأخيرًا إلى الفضاء الخارجى، تستدعى التساؤل حول إذا ما كان مصطلح "السينما القومية الفرنسية" مفيدًا لوصف كافٍ لهذين الفيلمين، فبأى الطرق يمكن أن يقال أنهما يمثلان مكانًا قوميًا لفرنسا؟

وتثار مشكلة مماثلة بسبب أعمال المخرج الأسترالى باز لورمان، الذى عمل فى إطار رأس المال الأمريكى والـنمط الفيلمـى الأمريكـى، عنـدما شاركت شركته فى إنتاج فيلم "مولان روج" (٢٠٠١) مع شركة فوكس للقرن العشرين. ورغم أن الفيلم تم تصويره فى أستوديوهات سيدنى، وكـان مـن بطولة النجمة الأسترالية نيكول كيدمان، فإنه لا يدور فى مكـان أو زمـان أسترالى، ولكن باريس المصنوعة كومبيوتريًا، باريس أسطورية وأحداث فى نهاية القرن التاسع عشر، فى إطار نمط الفيلم الموسيقى الهوليودى الذى أعاد صياغته سينمائى أسترالى. إن مثل هذا الفيلم يمزق "المجموعة الثابتة مـن المعانى" أو الشفرات التى يربطها هيجسون بالفهم التقليدى لمصطلح "السينما القومية" (هيجسون، ١٩٨٩، ص ٣٧). وفيلم "مولان روج" لا يختلف عـن فيلمى لوك بيسون "المحترف" و"العنصر الخامس" فى علاقتهمـا الغامـضة بفرنسا، فهو يخرج من أى مساحة يمكن التعرف على أنها من أستراليا. وفى تعليق هيجسون على ما يرى أنه التصور المحدود عن "الـسينما القوميـة"، يقول إنه "عند وصف السينما القومية، هناك نزوع للتركيز فقط على الأفلام التى تحكى عن الأمة فى مساحة محدودة، يسكنها مجتمع موحد ومتسق مغلق فى وجه الهويات الأخرى فيما عدا الهوية القومية" (هيجـسون، ٢٠٠٠، ص ٦٦). وفيلما بيسون، وفيلم "مولان روج"، هى ما يمكـن أن يطلـق عليـه هيجسون "عابرة للقومية" على أساس إنتاجها وتوزيعها، ولكن الأهـم عنـد هيجسون هو أساس تنوع تلقيها عالميًا حيث إن هذا التلقى يتـأثر بالـسياق الثقافى من بلد إلى آخر (ص ٦٨-٦٩). وهذا الاختلاف فـى الـسياق الثقافى لا يوجد فقط خارج الأمم، لكن بداخلها أيضًا.

صناعات السينما الاستعمارية/ ما بعد الاستعمارية

استغلت السينما بواسطة الأمم الإمبريالية مثل بريطانيا العظمى، لكى تجسد الهيمنة العالمية لبريطانيا على مناطق سيادتها، فى أفلام مثل "عائلة واحدة: حلم أشياء حقيقية" (١٩٣٠) من إنتاج "هيئة تسويق الإمبراطورية"، وفى الفيلم يرحل طفل أبيض عبر الإمبراطورية، لكنه يتوحد فقط مع المستوطنين البيض. وفى العشرينيات كانت هناك أمم وليدة مثل "السيادة الكندية" – وهى مستعمرة سابقة كانت فى حالة تكوين أمة – صنعت سينما ذات نزعة استعمارية استيطانية داخلية، تضفى الشرعية على السيادة البيضاء على سكان البلاد الأصليين، بأفلام إثنوجرافية مثل "هنود نهر ناس" (ماريوس باربو، ١٩٢٨).

وتحاول صناعات السينما ما بعد الاستعمارية أن توقف صناعات السينما القومية تلك، وتنزع عنهم تطبيع الهويات الاستعمارية، لترسخ مفهوم أن تلك أمم متنازع عليها. وفى كندا قام السينمائى المنتمى إلى هنود أبيناكى "ألان أوبومسا وين" بتوثيق العنف المستمر الذى تمارسه الدولة ضد سكان البلاد الأصليين فى فيلمى "٢٧٠ عام من المقاومة" (١٩٩٣)، و"حادث فى ريستيجوش" (١٩٨٤). وفى أستراليا يحكى فيلم "سور مضاد للأرانب" (فيليب نويس، ٢٠٠٢) قصة محاولة الأمة الأسترالية البيضاء أن تسرق جيلاً من أطفال السكان الأصليين من ثقافتهم، بينما يصور فيلم تريسى موفات "فتيات ملونات لطيفات" (١٩٨٧)، استغلال نساء البلاد الأصليين على أيدى الرجال البيض. ويستكشف السينمائى النيوزيلندى لى تاماهورى التوترات بين هوية ماورى، والثقافة النيوزيلندية المعاصرة، فى فيلم "كنا يومًا محاربين" (١٩٩٤). ويمكن النظر إلى الأعمال المقاومة عند موفات وأوبومساوين فى

سياق أيديولوجيا وجماليات "السينما الثالثة" المناهضة للإمبريالية. ورغم أن السينما الثالثة تبدو بشكل عام وهى تضم النموذج "الاستعمارى الجديد العائد" للسينما الأمريكية المسيطرة، فإن اثنين من مفكرى الحركة المؤسسين: "فيرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو"، هما بشكل مؤكد فى الخط نفسه مع أفلام موفات وأوبومساوين.

صناعة السينما القومية/ عابرة القومية: الولايات المتحدة، الهند، هونج كونج

تضع السياقات الثقافية أطرًا لفهم السينما الأمريكية باعتبارها قومية وعابرة للقومية معًا. وتنتج هوليود داخل الولايات المتحدة سينما قومية بسمات يصفها أولف هيديتوفت – بتأثير من ميتى هيورت – بأن موضوعاتها "عن" القومية: فالأفلام يتم تصويرها برؤية أمريكية للعالم (ص ٢٨١). والنموذج الساطع على هذه السينما الأمريكية القومية هو بالطبع فيلم الويسترن الهوليودى الكلاسيكى، فهو حكاية استعمارية عن أمة تتكون وتنتمى، وهو نمط فيلمى عن بناء أمة، يجسد النزعة الأمريكية التوسعية العدوانية الدائمة لمفهوم "القدر الجلى" (مفهوم يقول إن إنشاء الولايات المتحدة قدر حتمى – المترجم)، قدر يقصى الأمريكيين الأصليين إلى الهامش فى أفلام مثل "عربة السفر" (١٩٣٩)، "الباحثون" (١٩٥٦)، "كيف تم كسب الغرب" (١٩٦٢). وبينما كان نمط الويسترن الهوليودى يعد تجسيدًا بصريًا احتفاليًا لأمة تاريخية عند معظم الأمريكيين، فإنه يجسد أيضًا الإبادة العرقية للأمم الأصلية عند الهنود الأمريكيين.

وهوليود خارج الولايات المتحدة تعتبر سيمبا عابرة للقومية، وهى علامة على التوسع الأمريكى العالمى اقتصاديًا وأيديولوجيا. وفيلم "يوم الاستقلال" (رولاند إيمريتش، ١٩٩٦) حصد على مستوى العالم ما يزيد على ٨١٣ مليون دولار، وهو يشهد على الالتقاء بين ما هو قومى أمريكى وما هو عالمى من خلال تحويله ليوم الرابع من يوليو – العطلة القومية للاحتفال بمولد الأمة الأمريكية – إلى عطلة عالمية لأنه شهد كيف أن النظام العالمى بقيادة الولايات المتحدة نجح فى "التحرير" من القوى القمعية، التى تتمثل هذه المرة فى كائنات من الفضاء الخارجى. ومع ذلك فإن مثل هذه الأفلام تتم ترجمتها إلى رؤى ثقافية مختلفة عن طريق جماهيرها. فإذا أخذنا الفيلم الوطنى الملحمى لستيفن سبيلبيرج "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) كدراسة حالة، وبرؤية كيفية استقباله فى أمريكا وفرنسا والدنمرك، فإن الناقد الدنماركى أولف هيديتوفت يقول إن الجمهور "الأجنبى" يعيد تفسير السينما الوطنية الأمريكية من خلال منظوره الثقافى الخاص: "إن هوليود (بالإضافة إلى صناعات السينما القومية الأخرى ذات التوزيع العالمى) تتعرض دائمًا لعملية (إعادة) إضفاء السمات القومية، زمانيًا ومكانيًا، وهى عملية لا تنفى المذاق الأمريكى لهذه المنتجات السينمائية، لكنها تجرى عليها عملية نقل واستيعاب بواسطة الرؤى الذهنية "الأجنبية" وطرق الفهم السائدة" (ص ٢٨١-٢٨٢).

ولا يمكن اختزال السينما الأمريكية القومية/ عابرة القومية إلى المنتج الهوليودى – رغم أنه السائد، فهى تضم أيضًا نوعًا من السينما المستقلة والإقليمية تثير فى بعض الأحيان مشكلات بالنسبة للفهم الأمريكى السائد

لمسائل النوع، والنزعة الجنسية، والعرق، والطبقة، والتاريخ، وتلـك هـى السينما التى يهتم بها مهرجان صاندانس السينمائى الـذى يرعـاه روبـرت ريدفورد. ومع ذلك فإن هوليود تقوم على نحو متزايـد بـاحتواء الـسينما المستقلة، كما يتضح فى تحويل الشركة المستقلة "ميراماكس" إلى التيار السائد بعد قيام شركة ديزنى بشرائها فى عام ١٩٩٣. والآثار المحتملة لمثل ذلـك الترويض للشركات المستقلة تتجسد فى الرفض المثير للجدل الـذى أبدتـه شركة ديزنى لتوزيع فيلم شركة ميرامـاكس "فهرنهايـت ٩/١١" (٢٠٠٤)، وهو الفيلم التسجيلى الذى أخرجه مايكل مور ليعارض سياسة بوش. وهوليود ذاتها ليست كيانًا متجانسًا، فقد قامت بصنع أفلام تزيل النزعة الأسـطورية عن الأمة الأمريكية مثل "منظور معاكس" (١٩٧٤)، و"ثلاثة أيام للكونـدور" (١٩٧٥)، و"مفقود" (١٩٨٢)، و"تصبحون على خير، وحظًا سعيدًا" (٢٠٠٥)

ومن المهم أن نتذكر أن السينما الأمريكية ليست هى السينما القوميـة الوحيدة ذات النطاق العالمى، والتى تؤثر عبر القوميات. فالسينما الهنديـة – خاصة بوليوود – لها المركز الثانى فى النصيب من السوق العالميـة بعـد الولايات المتحدة، بل إن السينما الهندية تتفوق على هوليود فى معدل الإنتاج، فلها ما يزيد على ٢٥ ألف فيلم روائى طويل منـذ عـام ١٩٣١. ومفهـوم السينما الهندية لكل قوميات الهند، ومركزها بومباى، تزيـد تعقيـد فهمنـا لمصطلح "السينما القومية"، فمنذ نهاية الثمانينيات، كان ٩٠ فى المائـة مـن الإنتاج السينمائى المحلى فى الهند بلغات إقليمية، وبالإضـافة إلـى سـينما بومباى (الناطقة بلغة الهندو العامية ولغة الأوردو)، تتألف السينما الهندية من ثمانى صناعات سينمائية إقليمية على الأقل: البنغالية، والتاميل، وتيلوجـو،

وكانادا، ومالايالام، وآسامى، ومانيبور، وأوريا. وتقوم الهند بتصدير أفلامها إلى الجمهور العالمى فى الشتات، بالإضافة إلى نصيب معقول من أسواق أفريقيا الغربية، ومصر، والسنغال، والصين، وروسيا، ومناطق أخرى.

وسينما هونج كونج هى بمعنى ما سينما قومية بلا أمة، سينما عابرة للقومية قامت تاريخيًا بوظيفة صناعة التصدير التى تخدم الشتات الصينى فى العالم، كما نجحت فى غزو أسواق مثل إندونيسيا، وماليزيا، وجمهورية الصين الشعبية، وسنغافورة، وكوريا الجنوبية، وتايوان، وتايلاند. وفى عام ١٩٩٣ كانت هونج كونج فى المركز الثالث للإنتاج السينمائى على مستوى العالم، بعد الهند والولايات المتحدة. وفى ضوء وجودها وتكوينها داخل المنطقة الاستعمارية البريطانية (فى الفترة بين ١٨٩٨-١٩٢٧)، فإن هونج كونج وصناعتها السينمائية قامت لفترة طويلة بالوظيفة التى تقوم بها صناعات السينما القومية الصينية، التى تصنعها جمهورية الصين الشعبية وتايوان، لتعطى رؤى متصارعة للمجتمعات الصينية المتخيلة.

صناعات سينما الشتات

إن أسطورة وجود الأمة بوصفها كيانًا متجانسًا موحدًا ساكنًا وثابتًا، قد انفجرت فيما يمكن أن يطلق عليه روزين السينما المضادة للقومية، أو سينما الآخرين داخل القومية، كما يتضح فى سينما الشواذ كما فى الفيلم الكندى "صفر فى الصبر" (١٩٩٣)، وسينما الشتات مثل الفيلم البريطانى "خوش" (١٩٩١)، وهو فيلم يجمع اختلافًا جنسيًا عن التيار السائد فى بريطانيا، والاختلافات العنصرية والثقافية لشتات جنوب آسيا الذين يعيشون فى

إنجلترا. إن سينما الشتات تدمر مفهوم السينما القومية وتعيد النظر فيه، من خلال التأكيد على عدم التجانس والتعددية، من خلال تقديم هؤلاء الآخرين الذين تشتتوا عن أوطانهم بسبب الهجرة الاقتصادية وميراث الإمبريالية الاستعمارية.

وعلى سبيل المثال فإن الفيلم التسجيلى للمخرج جوريندر تشادا "أنا بريطانى ولكن..." (١٩٨٩) يعارض المفاهيم الجوهرية لما هو بريطانى وعناصرها الأساسية – كون المرء إنجليزيًا، أيرلنديًا، أسكتلنديًا، ويليزيًا – بتعقب مسار حياة أربعة بريطانيين من أصل آسيوى، يعيشون فى الأقاليم الأربعة للمملكة المتحدة. وعندما يفصح هؤلاء الناس الملونون عن توحدهم مع الأقاليم التى يعيشون فيها، فإنهم يفعلون ذلك باللهجة المميزة لهذا الإقليم: إنجلترا، وأيرلندا الشمالية، وأسكتلندا، وويلز، وهكذا فإنهم يسكنون ويعيشون فى مناطق كانت تاريخيًا محددة مسبقًا باعتبارها مناطق لغوية بيضاء. وكان فيلم تشادا التالى هو "باجى على الشاطئ" (١٩٩٣)، والذى يدخل أكثر إلى النظام الرمزى للمنطقة القومية البريطانية، من خلال وضع نساء إنجليز من أصول هندية فى بلاكبول، منطقة الإجازات البريطانية النموذجية، ثم فى فيلم "حاورى بالكرة مثل بيكام" (٢٠٠٢) يدور الفيلم حول لعبة كرة القدم، وهى لعبة قومية لبريطانيا كانت مخصصة تاريخيًا للنظام الأبوى الأبيض، وفى الفيلم تلعب اللعبة فتاة من جنوب آسيا، وهذا الفيلم لا يختلف عن "خوش" أو "صفر فى الصبر"، وإضفائهما الغرابة على ما هو قومى، فالفيلم يشتبك مع الاختلاف الجنسى من خلال كل من ردود أفعال أبناء جنوب آسيا، والطبقة الوسطى البريطانية البيضاء، تجاه المثلية الجنسية. وهذا النموذج

للسينما البريطانية المغايرة قد تم الترحيب به من جانب كل من الجمهور البريطانى والعالمى، وكان أحد أكثر الأفلام البريطانية نجاحًا من الناحية التجارية.

وفى كندا، تشكل قضايا الانتماء، وصراع الأجيال والثقافات، استكشاف مينا شوم للمجتمعات الكندية الصينية فى فانكوفر فى فيلم "سعادة مزدوجة" (١٩٩٤). ومثل فيلم "خوش"، فإن فيلم ريتشارد فونج "توجهات" (١٩٩٤) يعارض أى مفهوم عن شتات متجانس فى لقاءاته مع مثليين من الرجال والنساء الذين يعيشون فى تورنتو. ويدور سترينيفاس كريشنا فى فيلمه الساخر "ماسالا" (١٩٩١) حول مسألة الوطن بالنسبة لمجتمع الشتات الكندى الهندى عشية تفجير الخطوط الجوية الهندية فى عام ١٩٨٥، باستكشاف فشل التعددية الثقافية على المستوى الرسمى، وآثار ذلك على عائلتين، وهذا الفيلم يعارض الفهم الحفرى لكندا باعتبارها أمة بيضاء، بأنه يجمع مجموعة متنوعة من المواد الثقافية تتضمن سينما بومباى، والفيديو الموسيقى، وسينما هوليود، والهوكى الكندى، وجهاز الدولة الكندى. وتقوم ديبا ميهتا بإضفاء مزيد من التعقيد على هذه الخطوط المشوشة لهوية السينما الهندية فى فيلم "سام وأنا" (١٩٩١)، وفيلم "بوليوود/ هوليود" (٢٠٠٢)، وهما فيلمان عن الفارق العنصرى والثقافى فى كندا متعددة الثقافات، بالإضافة إلى الأفلام المنتجة فى كندا وتدور أحداثها فى الهند وباكستان. وعلى سبيل المثال فإن ميهتا تتعقب الميلاد المؤلم والعنيف لأمتى الهند وباكستان، من خلال تصويرهما لعملية التقسيم التى تمت عام ١٩٤٧ فى فيلم "الأرض" (١٩٩٨)، بينما يقوم فيلم "النار" (١٩٩٦) باستكشاف فروض النزعة الجنسية المغايرة

التى تحظر وجود علاقة جنسية حميمة بين امرأتين هنديتين. إن إضفاء ميهتا لنزعة الغرابة على الأمة الهندية – "الأم الهند" – أدى إلى قيام الأصـــوليين الهندوس بإضرام النيران فى دور العرض التى تعرض الفيلم فى الهند. كما أن الإنتاج قد توقف فى فيلم ميهتا الثالث عن "العناصر"، وهو "الماء"، وذلك فى عام ٢٠٠٠، بواسطة المتطرفين الهندوس الذين انتابهم القلق حول هــذا التجسيد الكندى الهندى للأمة الهندية.

لذلك فإن للسينما القومية وجوهًا عديدة، كما أنها موضوع لدراســات متعارضة. وتشير السينما القومية إلى مجموعة أفلام منتجة فى منطقة قومية محددة، كما أنها تفيد العمل الثقافى للأكاديميين الذين يحاولون قــراءة نقــد للسينما القومية والكتابة عنه، كمجال للبحث فـــى ضـــوء أن الأمـــة تتــسم بالاختلاط أكثر من كونها متسمة بالوحدة والتجانس.

انظر أيضاً:

"كندا"، "النزعة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية"، "سينما الشتات"، "فرنسا"، "بريطانيا العظمى"، "الأيديولوجيا"، "البروباجندا"، "العرق والأصول الإثنية".

FURTHER READING

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.

Balibar, Etienne. "The Nation Form: History and Ideology." In *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, translated by Chris Turner, edited by Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, 86–106. London and New York: Verso, 1991.

Bhabha, Homi. "Introduction." In *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha, 1–7. London and New York: Routledge, 1990.

———. "The Other Question." *Screen* 24, no. 6 (1983): 18–36.

Crofts, Stephen. "Reconceptualizing National Cinemas." *Quarterly Review of Film and Video* 14, no. 3 (1993): 49–67.

Elsaesser, Thomas. "Chronicle of a Death Rattle." *Monthly Film Bulletin* 64, no. 641 (June 1987).

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman, 392–403. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Hedetoft, Ulf. "Contemporary Cinema: Between Cultural Globalisation and National Interpretation." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, 278–297. London and New York: Routledge, 2000.

Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30, no. 4 (1989): 36–45.

———. "The Limiting Imagination of National Cinema." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, 63–74. London and New York: Routledge, 2000.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London and New York: University Paperback/Routledge, 1986.

O'Regan, Tom. *Australian National Cinema*. London and New York: Routledge, 1996.

Rosen, Philip. "Nation and Anti-Nation: Concepts of National Cinema in the 'New' Media Era." *Diaspora* 5, no. 3 (1996): 375–402.

Shohat, Ella, and Robert Stam. "From Imperial Family to the Trans-National Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization." In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, edited by Rob Wilson and Wimal Dissanayake, 145–170. Durham, NC and London: Duke University Press, 1996.

Wallerstein, Immanuel. "The Construction of Peoplehood: Racism, Nationalism, Ethnicity." In *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, translated by Chris Turner, edited by Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, 71–85. London and New York: Verso, 1991.

Christopher E. Gittings

الأمريكيون الأصليون (الهنود الحمر) والسينما

Native Americans and Cinema

إن تصوير الأمريكيين الأصليين فى الأفلام السائدة طوال تاريخ السينما يعطى الدليل على قصة استعمار أرض شعوب الهنود الحمر، التى بدأت فى القرن السادس عشر مع إعلان إسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا، والبرتغال ملكيتها لـ "أمريكا" و"العالم الجديد". وهناك أفلام أكثر من الكتب التى كتبت عن الأمريكيين الأصليين، الذين أصبح دورهم المقرر فى السينما هو "الهنود". و"الهندى" فى التجسيد السينمائى قد أسس شخصية نمطية سينمائية لا تزال حتى اليوم تخدم تسويق مصالح صناعة الترفيه ذات الأرباح الطائلة. وفى عام ١٩٩٥، الذى سجل أرباحًا بلغت ٣١,٩ مليار دولار، قامت شركة ديزنى بعرض نسختها بالتحريك من حدوتة "بوكاهونتاس"، وهى القصة التى تخلد وتكرس رؤية "الهنود" باعتبارهم عقبة أمام المستكشفين البريطانيين الذين وصلوا لتمدين "العالم الجديد".

هنود السينما

كان الاستخدام الشائع لمصطلح "الغرب الأمريكى" الذى تداوله المؤرخون الأوائل مدخلاً طبيعيًا لما أصبح نمط أفلام "الويسترن" كما حدده مؤرخو السينما. وأفلام "الويسترن" الكلاسيكية فى الثلاثينيات والأربعينيات

تقدم حبكات معروفة سلفًا، حيث يتم التعبير عن التوتر والالتباس من خلال المستوطنين البيض الذين يصلون إلى البرية و"الهنود"، الذين يتم تصويرهم في صورة المتسمين بعدم التمدين والعنف. وقام جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، السينمائى الأوروبى الأمريكى البارع الذى بدأ صناعة الأفلام خلال الفترة الصامتة – بصنع العديد من أفلام الويسترن، من أشهرها الفيلم الصامت "الحصان الحديدى" (١٩٢٤)، الذى احتوى على ثمانمائة من هنود قبائل بونى، وسيوكس، وشايين، مع ٢٨٠٠ حصان، و١٣٠٠ جاموس برى، وعشرة آلاف ثور من تكساس، وكان الفيلم نسخة أسطورية حول إكمال خط السكة الحديدية عبر القارة الأمريكية فى عام ١٨٩٦. لقد قام فورد وحده تقريبًا بإعادة كتابة تاريخ الغرب الأمريكى، عندما وضع شفرات مواضعات نمط فيلم الويسترن، بما فى ذلك المواضعات ذات العلاقة بطرق تجسيد الهنود كما فى أفلام "عربة السفر" (١٩٣٩)، "طبول عبر قبائل موهوك" (١٩٣٩)، "كليمنتاين عزيزتى" (١٩٤٦)، "قلعة أباشى" (١٩٤٨)، "ارتدت شريطًا أصفر" (١٩٤٩)، "ريو جراندى" (١٩٥٠)، "الباحثون" (١٩٥٦)، "خريف شايين" (١٩٦٤)، وهذا الفيلم الأخير كان وداعه لتقاليد فيلم الويسترن التى ساعد فى تأسيسها.

ومن بين أفلام فورد، فإن فيلم "الباحثون" يدعو بصراحة لنظرة أوروبية أمريكية بيضاء، حين يبث مشاعر عميقة كارهة للهنود مدفونة داخل شخصية إيثان إدواردز التى جسدها الممثل جون وين. وتتناول القصة عمليات قتل العائلات والأطفال البيض، وسرقة الطفلة الناجية على أيدى المهاجمين "الهنود" من قبيلة كومانشى. وبينما يعترف إيثان بأنه يفهم الهنود، فإنه يظهر رغبة عنصرية جارفة فى الانتقام، مثلما يفعل عندما يطلق النار على عينى رجل ميت من محاربى الكومانشى، حتى لا يدخل الجنة طبقًا

لمعتقدات "الهنود". وهذا مشهد يتناقض بوضوح مع مشهد تالٍ، يحتوى على تصوير دفن بالطقوس المسيحية الصحيحة لرجل أبيض. والفيلم يقدم العديد من الانحيازات السلبية تجاه "الهنود"، حيث يبدأ المتفرج فى الاعتقاد بأن الهنود يستحقون العقاب أو الإبادة لإفساح الطريق أمام المستوطنين البيض. وهذا واضح تمامًا فى تركيز الخط القصصى على البحث عن الطفلة المختطفة ديبى، التى أصبحت الآن صبية بالغة (ناتالى وود). وتتجسد كراهية إيثان الصريحة للهنود فى سخريته من مارتين (جيفرى هانتر) الذى تبنته عائلة ديبى، وتسرى فى عروقه دماء هندية. لكن تعاطف مارتين مع الهنود يتوقف عندما يمنحونه زوجة هندية بدينة يستخدمها الفيلم لإطلاق ضحكات المتفرجين. إن المرأة الهندية تأمل فى أن تنام مع مارتين لكنه يركلها بدلاً من ذلك، مما يجعلها تتدحرج من فوق التل، فتصبح مصدر ضحك الجماهير. ويستمر إيثان ومارتين فى البحث عن ديبى حتى يحددان موضعها، ويجدانها تعيش فى معسكر هندى مع زعيم هندى يدعى سكار (هنرى براندون). والعنصرية فى مثل هذا السيناريو تتضح فى أن إيثان يفضل أن يرى ديبى ميتة على أن يتركها تعيش مع آسريها الهنود. وإذا كان إيثان يغير رأيه بشأن قتل ديبى فى اللحظة الأخيرة، فإن هذا "الإنقاذ" يحتوى على مفارقة النهاية السعيدة حيث يقدم فى النهاية حلاً للعقدة (عندما تقرر ديبى أن تعود بإرادتها إلى عالم "البيض" وتهرب من الهنود الذين يلقون مصرعهم – المترجم)، ما يدعو إلى التساؤل حول استخدام فورد للشخصيات النمطية العنصرية، لكى يدعو إلى التعاطف مع المستوطنين البيض فى الغرب الأمريكى.

وكثيرًا ما يتم الرجوع لأفلام فورد بسبب استخدامه السينمائى للطبيعة الجبلية الصحراوية فى جنوب الغرب الأمريكى، وهى الطبيعة التى اشتهرت لأنها تضم شخصياته فى عالم من المنحوتات الطبيعية التى تدعى "مونيومينت فالى". كما أن استخدام فورد لهذه الطبيعة أسس الغرب الأمريكى باعتباره برية خالية قبل أن يقوم المستعمرون البيض باستيطانها. وبالمثل فإن فيلم فورد "خريف شايين" يدعم مفهوم "القدر الجلى" (فكرة أن تأسيس الولايات المتحدة كان محتومًا – المترجم) لأن تلك البرية يجب "ترويضها بأن تقوم القوات العسكرية للولايات المتحدة بمحاصرة قبائل هنود الشايين. ورغم أن نقاد سينمائيين عديدين اعتبروا هذا الفيلم اعتذارًا من فورد للهنود على تصويره السلبى السابق لهم، فإنه ليس لهذه النظرة ما يسوغها. ففى هذا الفيلم، يتحارب الهنود المهزومون مع بعضهم البعض، ويتم أسرهم بواسطة الجيش الأمريكى، ويظلون أسرى حتى يقرر مصيرهم مسئول أمريكى فى واشنطن العاصمة. كما أن ممثلين بيضًا قاموا بالأدوار المهمة لزعماء الشايين، وامرأة مكسيكية ولدت لأبناء القبيلة تم لعب دورها بواسطة الممثلة المكسيكية دولوريس ديل ريو.

ووصلت جماهيرية أفلام الويسترن التى تنتجها الأستوديوهات الكبرى إلى الذروة خلال الحرب العالمية الثانية، وأدى انتشار التليفزيون فى أواخر الأربعينيات إلى نقص عدد أفلام الويسترن ذات الميزانية الكبيرة التى يتم تصويرها فى المواقع الحقيقية. كما أن هنودًا حقيقيين ظهروا فى أفلام الويسترن الهوليودية، فى أدوار "الهنود" المحاربين، أصبحوا ضحايا استغلال السينمائيين البيض، الذين نقلوهم من محمياتهم الطبيعية إلى هوليود، ودفعوا

لهم أجورهم خمورًا وتبغًا لكى يظهروا فى مشاهد المعارك. وكــان تــاريخ كومبارس السينما الهنود، الذين تم استغلالهم ماليًا، وأسيئت معاملتهم علــى أيدى السينمائيين البيض، تاريخًا متسقًا مع الاستغلال الجماعى الذى وقع من قبل على الهنود الحمر خلال "استيطان" الغرب الأمريكى. ومنذ بداية السينما الأمريكية، لم يستطع هندى أحمر واحد أن يحقق حياة فنية ممتــدة كمخــرج سينمائى، بمن فى ذلك جيمس يونج دير (توفى عام ١٩٤٦)، وهو من قبيلة وينيباجو، وأخرج فيلم "فتاة ياكى" (١٩١٠). كذلك إدوين كاريوى (١٨٨٣-١٩٤٠) من قبيلة شيكاسو، الذى أخرج النسخة الأولى مــن فــيلم "رامونــا" (١٩٢٨).

الأمريكيون الأصليون فى الأفلام

رغم حقيقة أن تنوع سكان أمريكا الأصليين كان له أهميــة قانونيــة وتاريخية فى تكوين كل بلد جديد تأسس فى نصف الكــرة الغربــى، فــإن مصطلح "الهنود" أصبح فى الولايات المتحدة وكندا سائدًا، ويتــضمن أنهــم كانوا جميعًا الشىء نفسه فيما يتعلق بالثقافة، والــسلوك، واللغــة، والتنظــيم الاجتماعى. لقد تكررت النظرة إلى الهنود الحرم باعتبارهم متوحشين وغير متحضرين فى أفلام السينما الأولى، وبلورت صورتهم باعتبارهم خطــرين وغير مقبولين فى الحياة الطبيعية المعتادة للمهاجرين الأوروبيــين، الــذين ظهرت حياتهم فى الأفلام باعتبارها ذات قيمة أكبر من حياة سكان البلاد التى تم استيطانها. كما أن أفلام التيار السائد التى تصور الهنود كانت شديدة البطء فى الرغبة فى تغيير أى جزء من تلك الحكاية السائدة عن غــزو الغــرب.

ويحاول الأمريكيون الأصليون اليوم تصحيح وتوازن هذه الصورة الثابتة أحادية البعد للهنود، باعتبارهم جهلة، وغير جديرين بالثقة، وغير مرغوب فيهم، وذلك من خلال عملهم المستمر فى صناعة السينما.

وكانت فرص العمل فى التمثيل أمام الأمريكيين الأصليين لتجسيد أدوار "الهنود" في الأفلام مقتصرة إلى حد كبير على أفلام الويسترن، التى كانت تحتشد بكليشيهات الريش والملابس المصنوعة من ملابس الغزال، التى كانت تستخدمها أربع قبائل هندية حمراء رئيسة على الأقل: أباتشى، شايين، كومانشى، سيوكس. وفى الخمسينيات وحتى الستينيات، قدمت أفلام الويسترن شخصيات هندية حمراء أكثر إثارة للتعاطف، ولكن حتى هنا كانت أدوار الهنود يلعبها ممثلون بيض، مثل جيف شاندلر، الذى حصل على جائزة أوسكار لتمثيله دور زعيم الأباشى كوشايز فى فيلم "السهم المكسور" (١٩٥٠).

وبحلول عام ١٩٧٠، ومع الانقسام الاجتماعى حول حرب فيتنام، زاد الدافع إلى هذا الاتجاه فى الأفلام، مثل "الرجل الكبير الصغير" (١٩٧٠)، والذى قدم الزعيم الهندى الأحمر دان جورج (١٨٩٩-١٩٨١)، من قبيلة سكوامى فى كندا. باعتباره أحد الشخصيات الرئيسة. كان الفيلم من إخراج آرثر بن، ونال مديحًا كبيرًا لقيام دان جورج بالتمثيل، لكن الممثل داستين هوفمان هو الذى حصل على الاهتمام الأكبر باعتباره البطل الرئيس فى الفيلم جاك كراب. ومع ذلك فإن "الرجل الكبير الصغير" كان انطلاقة باعتباره فيلمًا مهمًا يقوم فيه هندى أحمر بدور رئيس ناطق. وفى الستينيات، حدثت فى الولايات المتحدة اضطرابات سياسية نتجت عن الاحتجاجات ضد

الحرب، وقضايا الحقوق المدنية، وكانت هذه الاضطرابات سببًا فى تحريض الأمريكيين الأصليين الذين انخرطوا فى مقاومة صريحة، فى محاولة لجذب الانتباه إلى النتائج الاجتماعية للسياسات الاستعمارية، التى تركت كثيرًا من الأمريكيين الأصليين فى حالة فقر وحرمان فى المحميات الطبيعية للهنود. وقامت "حركة الهنود الأمريكيين" بتنظيم الاحتجاجات أمام دور العرض التى تعرض الأفلام حول الهنود، والتى شعروا أنها تضفى المجد على القضاء على الهنود، مثل "رجل يُدعى حصانًا" (١٩٧٠). وخلال بداية السبعينيات أيضًا، ظهرت أفلام تجارية تستغل المناخ الاجتماعى للفترة، وتتضمن إعادة رواية المذبحة التاريخية لقبائل شايين فى "العسكرى الأزرق" (١٩٧٠)، وقصة المحارب السابق فى فيتنام، ويحمل دماء نصف هندية، فى فيلم "بيللى جاك" (١٩٧١).

وفى التسعينيات، ربما كان "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠) من إخراج وبطولة كيفن كوستنر، هو أشهر فيلم ويسترن فى ذلك العقد قدم هنودًا. قام الفيلم بتغيير موقع التصوير المعتاد فى أفلام الويسترن السابقة، واستخدم حوالى ألف جاموسة برية، وخمسمائة هندى، والكثير من الجياد، ليقوم بالتصوير فى السهول العالية فى جنوب داكوتا – موطن قبيلة سيوكس – بدلاً من مونيومينت فالى. واستخدم الفيلم ممثلين هنودًا أصليين يتحدثون بلغة لاكوتا الأصلية لقبيلة سيوكس، وكان كثيرًا ما كان يضع الكاميرا داخل خيام الهنود الحمر، وفى المخيم حيث امرأة بيضاء تم أسرها وهى طفلة، وأصبحت الآن تتحدث بطلاقة وتتصرف كالهنود، وأضافت هذه السمات إلى إحساس الفيلم بالأصالة. والفيلم يكاد أن يضفى رومانسية على مشهد النهاية

حيث هنود اللاكوتا يختفون فى الجبال، محاولين الهرب من مصيرهم المحتوم على أيدى قوات سلاح الفرسان الأمريكى التى تتعقبهم، ليبقى آخر هنود السيوكس الأحرار فى السهول. لكن فيلم "الرقص مع الذئاب" أشار إلى الأمريكيين الأصليين بأنه ليس هناك تغير حقيقى كبير قد حدث فى الأفلام، حيث إن النزعات الأساسية لسيطرة البيض والاستعمار لا تزال تبدو كأنها حتمية – حتى لو كانت مأسوية – وأن الهنود استسلموا للهزيمة إلى الأبد، والبقاء فى محميات هامشية أقامتها لهم القوى الاستعمارية.

وفى بداية السبعينيات، قام عالما الأنثروبولوجيا سول ورث وجون أداير بتعليم مجموعة من شباب قبيلة نافاجو طريقة تصوير ومونتاج الأفلام، وعندما بدأوا فى العمل بأنفسهم صنعوا سلسلة من سبعة أفلام وُضعت فى كتاب "من خلال أعين نافاجو" الذى صدر لأول مرة فى عام ١٩٧٢. وخلال التسعينيات، كانت هناك مجموعة من شباب الهنود الحمر المتعلمين والمتحمسين، شجعهم نجاح فيلم "الرقص مع الذئاب" للسعى فى طريق نجاحهم هم أنفسهم. لكن فرص العمل فى أفلام التيار السائد كانت محدودة بالعمل كـ "كومبارس هنود"، لذلك لم تكن هناك فى الحقيقة إلا فرص ضئيلة جدا لإنتاج أو إخراج أفلامهم. ومع ذلك فإن رغبة أفراد من الهنود الحمر فى صنع أفلام خاصة بهم تزايدت، وبين عامى ١٩٩٠ و ٢٠٠٠، ولدت سينما هندية حمراء، مع تزايد عدد الهنود الحمر الدارسين فى معاهد السينما، بينما ناضل آخرون لاستكمال درجاتهم الجامعية فى كل حقول الدراسة، مع تأكيد خاص على القانون، والطب، والعلوم.

وبدأ المخرج كريس آير، والكاتب المنتج شيرمان أليكسى، فى مشروع سينمائى يمكن أن يتحقق بعد العديد من المحاولات السابقة غير الناجحة على

أيدى أمريكيين أصليين آخرين لصنع فيلم روائى طويل بدعم من شركة إنتاج كبرى. تخرج آير من برنامج السينما بجامعة نيويورك، وحصل أليكسى على درجته من جامعة ولاية واشنطن وأصبح كاتبًا، وكتب رواية مسلسلة باسم "المحارب الوحيد وقبضة تونتو يتصارعان فى الجنة" (١٩٩٣)، والتى نالت إطراء نقديًا، وكانت أساسًا للفيلم الذى تعاون فيه مع آير باسم "إشارات الدخان" (١٩٩٨)، حول مجتمع هندى معاصر، وكان أغلب الممثلين من الهنود الحمر. واشترت الفيلم شركة توزيع ميراماكس بعد عرضه الأول فى مهرجان صاندانس السينمائى، وعرض فى دور العرض التجارية. وبعد نجاحه استمر آير وأليكسى فى صنع الأفلام بشكل مستقل، من بينها "جلود" (٢٠٠٢)، و"سائرو الجلود" (٢٠٠٢)، من إخراج آير، بينما أخرج أليكسى "تجارة الرقص المبهر" (٢٠٠٢). ومن المأمول أن مثل هذه الأفلام للأمريكيين الأصليين سوف تساعد عبر الزمن فى إعادة وضع إطار صحيح للفهم الخاطئ التاريخى لسكان البلاد الأصليين.

انظر أيضاً:

"الأيديولوجيا"، "العروق والأصول الإثنية"، "أفلام الويسترن".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies.* Westport, CT: Praeger, 2005.

Alexie, Sherman. *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven.* New York: Atlantic Monthly Press, 1993.

Bataille, Gretchen M., and Charles L. P. Silet, eds. *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies.* Ames: Iowa State University Press, 1980.

Brownlow, Kevin. *The War, the West, and the Wilderness.* New York: Knopf, 1979.

Hearne, Joanna. "'The Cross-Heart People': Race and Inheritance in the Silent Western." *Journal of Popular Film and Television* 30 (Winter 2003): 181–196.

Marsden, Michael T., and Jack Nachbar. "The Indian in the Movies." In *Handbook of North American Indians,* edited by William C. Sturtevant, et al. Vol. 4: *History of Indian–White Relations,* edited by William E. Washburn. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1988.

Place, J. A. *The Western Films of John Ford.* Secaucus, NJ: Citadel Press, 1974.

Prats, Armando José. *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002.

Singer, Beverly R. *Wiping the War Paint Off the Lens: Native American Film and Video.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

West, Dennis, and Joan M. West. "Sending Cinematic Smoke Signals: An Interview with Sherman Alexie." *Cineaste* 23, no. 4 (Fall 1998): 28–31, 37.

Wicazo Sa Review: Journal of Native American Studies 16, no. 2. Special issue on Film and Video.

Worth, Sol. *Through Navajo Eyes.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

Beverly R. Singer

أفـلام الطبيعة

Nature Films

لسينما الطبيعة تاريخ طويل ومرن، منذ جذور ما قبل السينما في التقاليد الفوتوغرافية للقرن التاسع عشر، إلى الوضع الحالى باعتبارها نمطًا فيلميًا موجودًا بشكل شائع فى التليفزيون، وبشكل أكثر إبهارًا في سينما "إيماكس" ذات الأبعاد الثلاثية والشاشة الضخمة. وأفلام الطبيعة تُعرض نادرًا الآن فى دور العرض التقليدية، وهى التى شهدت فترة من الانتشار الجماهيرى ثم فترة أخرى من الغياب. ورغم هذا الغياب فى دور العرض، فإن الاهتمامات الخاصة بأفلام الطبيعة من حيث الموضوع يمكن تقسيمها إلى مراحل. فمنذ بدايات السينما وحتى الثلاثينيات، كانت سينما الطبيعة تأخذ فى الأغلب شكل أفلام الرحلات الاستكشافية، حيث العالم النباتى يمثل منطقة ينبغى عبورها، والحياة الحيوانية تمثل أشياء ينبغى تصويرها، وصيدها أو قتلها. وفى الوقت ذاته كان السينمائيون العِلميُّون غير التجاريين يطورون تقنيات يمكن من خلالها ملاحظة وتسجيل سلوك الحيوانات من أجل الدراسة العلمية. وبعد الحرب العالمية الثانية عادت سينما الطبيعة بحيث كان الحيوان هو موضوعها، بينما يصبح الإنسان غير ظاهر، أو موجود كأنه يراقب فقط كل الوجوه المتغيرة دومًا للبيئة. وبالقرب من نهاية القرن العشرين، تكاثر هذا النمط الفيلمى على الشاشتين الصغيرة والكبيرة، واتخذ أشكالاً جديدة، واندمج بسهولة داخل الأنماط الفيلمية الروائية التى تعتمد على الواقع.

نبعت سينما الطبيعة من تجارب تصوير الحيوانات في الصور الفوتوغرافية التي تدرس حركتها، مثل تجارب إدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤) وإيتيين جول ماري (١٨٣٠-١٩٠٤)، وتجارب المصورين الفوتوغرافيين للطبيعة مثل تشيري كيرتون (١٨٧١-١٩١٥)، ومن "صيادي الكاميرا" في العصر الفيكتوري الذين كانوا يلتقطون صورًا فوتوغرافية تذكارية خلال رحلات الصيد في المناطق الطبيعية في مناطق محتلة من أفريقيا. وكانت اللقطات التسجيلية خلال فترة السينما المبكرة يتم تصويرها عادة باستخدام حيوانات أسيرة غريبة، كما فيلم لوي لوميير "أسود في حديقة حيوانات لندن" (١٨٩٥)، وخلال رحلات الصيد كما في "صيد الدب القطبي في بحار القطب الشمالي" (إخوان باتيه، ١٩١٠)، أو في لقطات روائية تعمد إلى الأكشن في صراع المجتمع الإنساني والحيوانات الداجنة، كما في أفلام الكاينيتوسكوب عند أديسون "صراع الديكة" (١٨٩٤)، "الاصطبل المحترق" (١٨٩٦)، و"إعدام فيل بالصدمة الكهربية" (١٩٠٣). وفي هذا الفيلم الأخير، قام أديسون بإعداد تصوير إعدام الفيل توبسي من حديقة حيوان كوني آيلاند، الذي قتل مدربه الذي أساء التصرف معه. وهكذا تأسست الإثارة التي تعتمد على العنف باعتبارها من السمات المحددة لسينما الطبيعة منذ فجر القرن العشرين.

وكانت دور العرض المتواضعة المبكرة (نيكولوديون) تعرض هذه الأفلام باعتبارها جرائد سينمائية. وكان بعضها من لقطات أصيلة تم تجميعها، بينما كان بعضها الآخر معدًا باستخدامِ حيوانات أسيرةَ في أماكن

متحكم بها، وتزعم أنها أفلام عن حقائق بينما كان الجمهور لا يشك فى ذلك. ففيلم "لعبة الصيد الكبرى فى أفريقيا" (١٩٠٩) تم تصويره فى أستوديو ويليام إن سيلج فى شيكاغو، واستخدم شبيهًا بتيدى روزفلت، والعديد من الممثلين الزنوج الأمريكيين الذين قاموا بأدوار حمالين أفارقة، بالإضافة إلى قناص لم يظهر على الشاشة كانت وظيفته أن يقتل أسدًا كان الأستوديو قد اشتراه من حديقة حيوان. وعرض الفيلم بينما كان الرئيس السابق فى رحلة صيد فى أحراش أفريقيا، ونجح بشكل أكثر بكثير من فيلم "روزفلت فى أفريقيا" (١٩١٠) من إخراج تشيرى كيرتون الذى سافر بالفعل لمدة قصيرة مع مجموعة تيودور روزفلت. ووجه نقاد "فارايايتى" و"عالم الصور المتحركة" نقدًا قاسيًا للفيلم الأصيل الذى صنعه كيرتون، باعتباره قصيرًا وفاترًا وأيضًا مزيفًا فى جزء منه (وهو ما لم يكن حقيقيًا)، وهكذا فإنهم دعموا معايير الأكشن وانفجار الدماء التى سوف تلتصق بهذا النمط الفيلمى، بالإضافة إلى معاييره الأخلاقية المتدنية، فى سوق كانت تفشل فى الأغلب بين ما هو زائف وما هو حقيقى.

ثم تكيف فيلم الرحلات والبعثات – المعدة أو الأصيلة – بسرعة مع السوق المتغيرة، وظهر فى شكل لقطات تصاحب المحاضرات، أو فى شكل فيلم روائى طويل صامت وناطق. ومنذ عام ١٩١٢ حصد فيلم "صيد أفريقى" (بول جيه رينى) عن استحقاق نصف مليون دولار. وبحلول العشرينيات، كانت سوق هذه الأفلام قد سادتها أفلام الزوجين مارتين جونسون (١٨٨٤–١٩٣٧) وأوزا جونسون (١٨٩٤–١٩٥٣).

أبحر مارتين فى البداية إلى جنوب المحيط الهادى كطباخ فوق سفينة جاك لندن "ذا سنارك"، وعندما عاد إلى الوطن فى كانساس، تقابل مع أوزا ليتى فى المسرح الذى كان يلقى به محاضرات بالشرائح من صور

فوتوغرافية التقطها خلال تلك المرحلة، ثم تزوجا وأبحرا معًا إلــى جــزر هبريد الجديدة (فانواتا الآن)، وأصبحت لقطات هذه الرحلة هى فــيلم "بــين جزر آكلى لحوم البشر فــى بحــار الجنــوب" (١٩١٨)، وألقــى مــارتين محاضرات إلى جانب الفيلم فى مسرح ريفولى فى نيويورك، وتــم توزيــع نسخة ذات جزأين وعناوين داخلية تكون بديلاً عن المحاضرة. وبينما كانت هذه المشروعات تصويرًا غير موثوق به للممارسات الاجتماعية فى منطقــة ميلانيزيا، فقد أثارت حماس النقاد. ومع ذلك، فإن الموزعين الــذين كــانوا يميلون لاعتبار الأفلام الإثنوجرافية مغامرة تجارية شــجعوا مــارتين وأوزا جونسون أن يبحثا عن مثل هذه المواضعات التى أثبتت نجاحها.

وتحول الزوجان فى البداية إلى الحياة البرية فــى فــيلم "مغــامرات الأدغال" (١٩٢١)، والذى تم تصويره فى بورنيو. وتأثر كارل آكلى بعملهما، وكان يعمل بالتحنيط، ثم بجمع عينات للمتحف الأمريكى للتاريخ الطبيعى فى قاعة الثدييات الأفريقية، وعرض على الزوجين جونسون مساعدته بالنيابــة عن المتحف، الذى دعمهما فى استكمال أشهر أعمالهما "ســيمبا" (١٩٢٨)، الذى صنعاه عبر رحلة امتدت أربع سنوات، وتضمن سلسلة مــن الأنــواع الحيوانية (والقبائل البدائية، الذين عملوا كحمالين، وممــن قــابلاهم خــلال الرحلة، وهى الأشياء التى لم يكن الجمهور الأمريكى يعرف عنها الكثيــر. ورغم ما يبدو من أن للفيلم رسالة تعليمية، فإنه احتوى أيضًا على الأكــشن الذى كان الجمهور ينتظره، فكان الزوجان الجريئان يقتربان من الحيوانــات ومعهما الكاميرا وبندقية معًا، وكان مارتين يشغل الكاميرا ليصور خرتيتًــا، وفيلاً، وأسدًا مهاجمًا، وفى آخر لحظة، كانت أوزا تظهــر لتقتــل الحيــوان

المهاجم. وفى الحقيقة أن الحيوانات التى قُتلت فى أفلام جونسون صُــرعت بواسطة قناصة خارج الكادر، بينما كانت لقطات مــارتين وهــو يــصوب الكاميرا، وأوزا وهى تصوب السلاح، لقطات تم إعدادها بعد تصوير الفيلم.

لكن نجاح عائلة جونسون (لقد حصد "سيمبا" حوالى مليــونى دولار – لم يستمر. فبسبب قلقهما من أن عملهما كمستقلين لن يتيح إلا فرصًا أقل فى وقت كانت فيه الأستوديوهات تنشىء نظامًا قويًا متكاملاً للإنتاج والتوزيــع والعرض، صنع جونسون فيلمهما التالى "كونجوريللا" (١٩٢٩) لشركة أفلام فوكس. وتناثرت أخبار عن قيامهما بالسخرية مــن الأفــريقيين الأصــليين، وأنهما اصطادا غوريللات لاستخدامها فى الفيلم بــدون إذن مــن الحكومــة البلجيكية الاستعمارية فى الكونجو، وهو ما لطخ سمعتهما لدى متحف التاريخ الطبيعى. ثم استمرا فى صنع أفلام مثل "بابونا" (١٩٣٥)، "بورنيو" (١٩٣٧)، حتى وفاة مارتين فى عام ١٩٣٧، وقامت أوزا بتجميع اللقطات على نحــو أخرق لفيلم "نداء الأدغال" (١٩٣٧) وفيلم "تولاجى وقبيلة سليمان" (١٩٤٣) من لقطات قديمة، ثم أعادت استخدام المادة ذاتها فى سلسلة تليفزيونية فـــى بداية الخمسينيات.

لكن الجدل الذى أحاط أعمالهما توارى إلى جانب الجدل الذى أثـــاره فيلم "إينجاجى" (١٩٣٠)، الذى منعه اتحاد المنتجين والموزعين الــسينمائيين الأمريكيين، لأنه زعم أن أستوديو سيليج فى لوس أنجلوس هو مكان أفريقى، وأن ممثلاً يرتدى جلدًا لغوريللا هو غوريللا حقيقية، وأن ممثلة بيضاء غطت وجهها باللون الأسود هى أفريقية أصيلة.

وإذا كان فيلمًا "كونجوريللا" و"إينجاجى" قد تسببا فى فضيحة، فإن فيلم بول إل هوفلر "أفريقيا تتحدث" (١٩٣٠) نجح فى إعادة الحيوية إلى فيلم الرحلات وحملة الاستكشاف، وكان أول فيلم ناطق فى هذا النمط الفيلمى. وحاول الكثيرون محاكاة الفيلم، مثل إدجار بيرجن وتشارلى ماكارثى، وأبوت وكوستيللو، وبوركى بيج (شخصية كارتونية – المترجم)، الذين ظهروا فى أفلام محاكاة ساخرة له، فقد كان "أفريقيا تتحدث" يعتمد كثيرًا على تقاليد النمط الفيلمى، ويمزج الحياة البرية ولقطات إثنوجرافية باعتبارها مادة كوميدية طريفة، واستخدم طريقة العرض على شاشة خلفية لتقوية الحدث الدرامى، بل إنه دمج مشاهد معدة حيث يبدو أن صيادًا قد قتلته الأسود. التى سوف يقتلها هوفلر ومساعده هارولد أوستين.

وحدث تدهور فى هذا النمط الفيلمى بسبب الدخول فى تكرار التوليفة القديمة، بالإضافة إلى تغير أشكال الإنتاج والتوزيع، والظروف الاقتصادية والسياسية التى أثرت على رحلات الرفاهية التى كانت هذه الأفلام تعتمد عليها، كما ظهرت أولويات جديدة أمام السينمائيين التسجيليين المستقلين. ومع ذلك استمر وجود سينما الطبيعة بشكل متميز، خاصة خارج الولايات المتحدة. واشتركت شخصيات مهمة من عالم العلم والسينما فى بريطانيا فى فيلم "الحياة الخاصة لطيور الجانيت" (١٩٣٤)، وهو يمثل ابتعاد غير مألوف عن شكل أفلام الرحلة الاستكشافية، فقام الفيلم بالتركيز على مستعمرة للطيور التى تغطس فى الماء فى جزيرة بالقرب من سواحل ويلز، بدلاً من تصوير مغامرات السينمائيين الذين يخوضون وراء هذه الطيور فى الطبيعة. وكتب عالم الأحياء جوليان هكسلى (١٨٨٧–١٩٧٥) لهذا الفيلم القصير، الذى أنتجه ألكسندر كوردا (١٨٩٣–١٩٥٦) لكى يعرض مع فيلم "الزهور القرمزية" (١٩٤٣)، وقام جون جريرسون (١٨٩٨–١٩٧٢) بتصوير اللقطات الأخيرة من الفيلم.

وفى الوقت ذاته قام العلماء والطبيعيون بإنتاج عدد هائل من أفلام الطبيعة التى يمكن للباحثين استخدامها، وتم توزيعها فى سوق غير تجارية، وتعليمية فى الأغلب. وكانت هذه الأفلام تميل إلى التركيز على نوع واحد من الحيوانات، مثل "سلوك طائر الأوز الرمادى" (كونراد لورينز، ١٩٣٨)، و"السلوك الاجتماعى للنورس الضاحك" (جلادوين كينجسلى نوبيل، ١٩٤٠)، والتى سجلت ببراعة سلوك الحيوانات على الشريط السينمائى، وجعلتها متاحة للمتخصصين، والطلبة، والهواة المهتمين بهذه الدراسة فى المستقبل. وفى فرنسا، قام السينمائى التجريبى جان بينليف (١٩٠٢-١٩٨٩) بتطوير التصوير السينمائى تحت الماء فى أفلام قصيرة مثل "حصان الماء" (١٩٣٤)، و"قتلة الأنهار" (١٩٤٧). وفى السويد، أكمل آرنى ساكسدورف (١٩١٧-٢٠٠١) أول أفلامه فى عام ١٩٣٩، ليبدأ حياة فنية غزيرة ومبدعة. وعند نهاية الأربعينيات، عادت أفلام الطبيعة فى أشكال جديدة فى الولايات المتحدة.

سينما الطبيعة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية

كانت الطريقة التى دخل بها والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦) عالم سينما الطبيعة من إحدى أساطير ديزنى. وربما كان إلهام ديزنى لمغامرات الحياة الحقيقية قد جاء من لقطات الحياة البرية التى كان رسامو التحريك فى شركته يقتبسون عنها خلال تطويرهم لفيلم "بامبى" (١٩٤٢). ولعل ديزنى استلهم الطبيعة ذاتها عندما كان فى إجازة فى ألاسكا. وقد تكون تلك الخطوة محسوبة ومتعمدة، فأفلام الطبيعة يمكن أن تمثل وسيلة متاحة وفى المتناول

(بالمقارنة مع أفلام التحريك التى تحتاج إلى جهد كبير من العمالة). وبـذلك يمكن لديزنى الاستمرار فى إنتاج أفلام جديدة خلال فترة الانكماش العام التى حدثت لصناعة السينما. وأيًا كانت الحقيقة، فإن ما حـدث هـو أن ديزنـى استأجر السينمائيين الهاويين ألفريد وإيلما ميلوت، لكى يجمعا لقطات سـوف تشكل فيلم "جزيرة كلب البحر" (١٩٤٨)، وأصبح هذا الفيلم القـصير هـو الأول من سلسلة أفلام مغامرات الحياة الحقيقية الذى فاز بجائزة أوسكار (فى تصنيف الفيلم التسجيلى)، ويتمتع بنجاح تجارى كبير. ومن أجل استثمار هذا النجاح، امتد ديزنى بالسلسلة لكى تشمل الأفـلام القـصيرة "وادى القنـدس" (١٩٥٠)، "نصف فدان فى الطبيعة" (١٩٥١)، "الطبى الأوليمبى" (١٩٥٢)، "طيور الماء" (١٩٥٢)، "وطـن الـدب" (١٩٥٣)، "ضـوارى إيفرجليـدز" (١٩٥٣)، "جزر البحار" (١٩٦٠)، بالإضافة إلى الأفلام الطويلة "الصحراء الحية" (١٩٥٣)، "المراعى المختفية" (١٩٥٤)، "الأسد الأفريقـى" (١٩٥٥)، "أسرار الحياة" (١٩٥٦)، "البرية البيضاء" (١٩٥٨)، "قط الأدغال" (١٩٦٠).

أعادت هذه السلسلة جماهيرية سينما الطبيعة فى شكل كان جديدًا فـى عدد من النواحى، فأفلام مغامرات الحياة الحقيقية صهرت معًـا الملاحظـة الدقيقة لسلوك الحيوانات، وهى الملاحظة التى لازمت الأفلام العلميـة عـن الطبيعة، بالإضافة إلى اللقطات التى يتم تجميعها سواء مـن خـلال العمـل الصبور فى مواقع التصوير أم الإعداد المسبق فى أحيـان نـادرة، كـذلك خطوطًا قصصية درامية مأخوذة من توليفات ديزنى الكلاسـيكية الموجـودة بالفعل. وبينما قامت هذه السلسلة بالاسـتعانة بعـشرات مـن المستـشارين

العلميين وصانعى أفلام الطبيعة، فقد كان يشرف عليها مخرجـون وكتـاب، مثل جيمس آلجار (١٩١٢-١٩٩٨) الذى عمل فى بعض كلاسيكيات ديزنى مثل "فانتازيا" (١٩٤٠) و"بامبى". وتحت إشراف ديزنى وسيطرته، تحـول الشكل الكلاسيكى لسينما الطبيعة من أفلام الرحلات الاستكشافية التى تعتمـد على النشاطات الإنسانية، إلى أفلام الصراع من أجل البقاء، أو بلوغ النضج لدى أبطال حيوانات تبدو كأنها تسلك السلوك البشرى.

وكانت معظم أفلام مغامرات الحياة الحقيقية تقدم الحياة البرية لأمريكا الشمالية ومناظر طبيعية منها، بينما كانت أفلام الرحلات الاستكشافية ما قبل الحرب العالمية الثانية تؤكد على مواقع أكثر غرائبية. وكانت أفلام مغامرات الحياة الحقيقية تشير أكثر بكثير من أفـلام الاستكـشاف إلـى أن الأنـواع الحيوانية فى خطر الانقراض بسبب انكماش بيئتها الطبيعية وأسباب أخرى، وأن لهذه الأنواع قيمة كبيرة فى حد ذاتها، كما تضمنت هذه الأفـلام قيمًـا محافظة صريحة. ورغم هذه الابتكارات، التى أثرت فى أجيال لاحقـة مـن السينمائيين العاملين فى هذا المجال، فإن ديزنى تخلص من قيـود الـسينما التسجيلية، وبدأ سلسلة لم تعش طويلاً من أفلام فانتازيا الحياة الحقيقية مـع قصة السنجاب "بيرى" (١٩٥٧). وعلى المدى الطويل، فضل أستوديو ديزنى القصص المتخيلة التى تستخدم حيوانات مدربة – فى الأغلب قطط وكلاب – تتفاعل مع البشر.

أفلام الطبيعة كنمط تليفزيونى

حتى عندما أعاد ديزنى أفلام الطبيعة إلى دور العرض، فإن صناعة السينما كانت قد بدأت على نطاق واسع فى مواجهة المنافسة الجديدة من الوسيط التليفزيونى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. وفى عام ١٩٤٥ بدأ مارلين بيركنز (١٩٠٥-١٩٨٦) - مدير حديقة حيوان لينكولن - فى اصطحاب الحيوانات إلى محطة تليفزيون شيكاجو للبث الحى بين الحين والآخر. وفى عام ١٩٤٩ أقنع بيركنز المحطة الفرعية *WNBQ* (وهى جزء من شبكة *NBC*) بأن تغير شكل البرنامج الثابت، بالتصوير فى حديقة الحيوانات ذاتها تحت اسم "استعراض حديقة الحيوانات". لكن البرنامج توقف فى عام ١٩٥٧، وكانت بعض حلقاته قد تم تصويرها فى حدائق محميات أفريقية. وكان هناك بالإضافة إلى بيركنز رواد آخرون فى مجال أفلام الطبيعة، مثل جاك إيف كوستو (١٩١٠-١٩٩٧) الذى بدأ فى المساهمة فى فقرات عن عالم البحار لمحطة *CBS* فى عام ١٩٥٤ باسم "أومينوبوس"، وديفيد أتينبرو (ولد عام ١٩٢٦) فى أول سلسلة من سلاسل عديدة لمحطة *BBC* باسم "غزو حديقة الحيوان" (١٩٥٤-١٩٦٤)، وقام هؤلاء الرواد بالانتقال من الأستوديو وحديقة الحيوان إلى المواقع الطبيعية مع طاقم سينمائى. وبدأت السمات التقنية، والجمالية، والسردية، لأفلام الطبيعة السينمائية والتليفزيونية، فى التميز بشكل أو بآخر مع الوقت. فكانت سلسلة بيركنز التالية هى "المملكة البرية"، والتى بدأت إذاعتها فى محطة *NBC* فى عام ١٩٦٣، واستمرت فى محطات أخرى حتى عام ١٩٨٨، وكانت تقوم بالتصوير فى حدائق نباتية وحيوانية طبيعية، حيث كان طاقم التصوير يقوم

أحيانا بمطاردة الحيوانات لأغراض بحثية، ولإضافة مشاهد أكشن ومطاردات سريعة الإيقاع، بما يعود بالأسلوب (وإن اختلف الهدف) إلى أفلام الرحلات الاستكشافية فى فترة ما قبل الحرب.

لقد ملأت الطبيعة مكاناً وسط البرامج، كان تعليميًا ومسليًا فى الوقت ذاته. وبدأت محطة *CBC* فى عام ١٩٦٥ السلسلة الطويلة "خاص بالجغرافيا القومية"، وبدأت محطة *ABC* فى استضافة برنامج "عالم ما تحت الماء لجاك كوستو" فى عام ١٩٦٨، والتحق بيل بوروود ببرنامج "عالم الحيوان" (١٩٦٨-١٩٨٠)، وعدد كبير من البرامج المشابهة، ببرنامج "المملكة البرية"، فى سوق برامج النصف ساعة التى تذاع فى شبكة تليفزيونية، بعد أن أجبرت "لجنة الاتصالات الفيدرالية" الشبكات التليفزيونية على الحصول على برامجها من مصادر مستقلة، ولكن بحلول السبعينيات، ومع تراخى هذه القبضة، تراجع الطلب التجارى على هذا النمط. وأصبحت محطة *PBS* هى المكان الأساسى فى الولايات المتحدة لسينما الطبيعة، ففى عام ١٩٧٤ بدأت سلسلة "نوفا" ذات التوجه العالمى بالاشتراك مع "أفلام أكسفورد العلمية"، لتصنع سلسلة "أفق" لمحطة *BBC2* باعتبارها أولى حلقات هذه المجموعة. وفى عام ١٩٧٥ انتقلت "خاص بالجغرافيا القومية" إلى شبكة *PBS* ، التى ضاعفت من برامج هذه النوعية فى عام ١٩٨٢، بإضافة سلسلة "الطبيعة" التى يتم إنتاجها فى شبكة *WNET* ، وتذيع أحياناً برامج حصلت عليها من – أو اشتركت فى إنتاجها مع – وحدة التاريخ الطبيعى فى *BBC*)، وأضافت إلى برامجها برنامج ديفيد أتينبروه "الحياة على الأرض"، وبرنامج مارتى ستاوفر "أمريكا البرية".

ومع ازدهار تليفزيون الكيبل عاد لأفلام الطبيعة إمكانياتها التجارية، ففي عام ١٩٨٥ بدأت قناة ديسكفرى بثها بجدول يحتشد بأفلام الطبيعة والعلوم والاستكشافات. وكانت قناة ديسكفرى فى بداياتها آنذاك، لتصبح فيما بعد من أكثر قنوات الكيبل توزيعًا، فهى تصل إلى ٩٠ مليون منزل تقريبا فى الولايات المتحدة، وحوالى ٣٨٥ مليون منزل فى نحو ١٦٠ بلدا. واستخدمت قناة ديسكفرى الطبيعة كسمة مميزة لها، وتجمعت تلك الأفلام فى سلاسل بعنوان "ديسكفرى البرية". وبفضل برامجها التى يتم الإعلان عنها بكثافة، والبرامج الخاصة عالمية المشاهدة، مثل "أسبوع سمك القرش" الذى يُذاع سنويًا، بدأت فى تقليدها محطات كيبل أخرى، وكان هذا النجاح هو أساس انطلاق قناة "كوكب الحيوان" فى عام ١٩٩٦، وهى مشروع مشترك تشترك فيه *BBC* فى الأسواق العالمية، ويقدم أفلامًا كلاسيكية عن الحياة البرية، وكانت هذه القناة سببًا فى نجومية جيل جديد من المذيعين والمذيعات (ومن أهمهم ستيف إيروين فى برنامج "صياد التماسيح"، وهو برنامج بالغ النجاح انطلق فى عام ١٩٩٦)، وتقدم القناة ساعات حول الحيوانات الأليفة والحيوانات البرية، وتقوم بصنع أنماط تمزج بين أفلام الطبيعة وأنماط أخرى، بما فى ذلك ما يسمى "تليفزيون الواقع" (مثل "شرطة الحيوانات" الذى بدأ فى عام ٢٠٠٢)، والمباريات، وبرامج البحث عن المواهب ("نجم الحيوانات الأليفة" الذى بدأ فى عام ٢٠٠٢)، وهى برامج تتألف فى الأغلب من لقطات تم تصويرها بالفيديو وليس بالسينما. وكان التحالف بين ديسكفرى و *BBC* سببًا أيضًا فى برامج شهيرة مثل "السير مع الديناصورات" (١٩٩٩)، و"السير مع وحوش ما قبل التاريخ" (٢٠٠١)، وبرامج درامية متأملة للحياة

اليومية لأشكال حيوانات منقرضة تم تجسيدها بواسطة الصور المولدة كومبيوتريًا، كذلك "الكوكب الأزرق: التاريخ الطبيعى للمحيط" (٢٠٠٢)، وهو برنامج رائع الجمال من ثمانية أجزاء عن الحياة البحرية.

وعندما وصلت قناة "كوكب الحيوان" إلى الأسواق العالمية، رد تليفزيون الجغرافيا القومية (ناشيونال جيوجرافيك) بالاشتراك مع *NBC* ونيوز كوربوريشان فى البدء فى قناة الكيبل الخاصة بها، والتى تبث لأول مرة فى المملكة المتحدة، وأوروبا، وآسيا، فى ١٩٩٧-١٩٩٨، ووصلت إلى الأسواق الأمريكية فى عام ٢٠٠١. لقد انتشرت الطبيعة الآن فى كل أنحاء القنوات التليفزيونية، عندما قامت قنوات البث والكيبل بتجريب برامج الواقع والأنماط التسجيلية الأخرى، وتنافست بضراوة مع بعضها البعض على قطاعات معينة من الجمهور (خاصة الشباب الصغار الذكور) الذين يُعتقد أنهم يتجمعون حول مثل هذا النوع من البرامج. وفى عام ١٩٩١، قامت مجموعة تيرنر *TBC* باستضافة سلسلة أتينبروه التى صنعها لمؤسسة *BBC* "تجارب الحياة"، وعادت سلسلة "خاص بالجغرافيا القومية" ذات الصبغة الثقافية إلى شبكة *NBC* فى عام ١٩٩٥، وجربت شبكة فوكس مسلسلات شعبية مثل "عندما تهاجم الحيوانات" (١٩٩٦-١٩٩٧)، وقام طاقم برنامج *Jackass* فى محطة *MTV* بإعادة تكوينه من أجل برنامج *Wildboyz* (٢٠٠٣-٢٠٠٤)، والذى يقوم بإعداد نمر خطرة وخشنة وسط الحياة البرية (وأحيانا وسط مناطق إثنوجرافية).

الطبيعة فوق الشاشات الكبيرة، والكبيرة جدا

بينما ازدهرت برامج الحيوانات على شاشة التليفزيون، ظلت الأفلام التسجيلية عن الطبيعة نادرة فى دور العرض، فيما عدا سوقًا متخصصة وليدة. ففى السبعينيات، عرضت شركة ***IMAX*** شكلاً جديدًا لسينما مقاس ٧٠ مم، وكانت دور العرض المجهزة لعرض الصور العملاقة مخصصة فى الأساس داخل متاحف العلوم والتاريخ الطبيعى. وأثبت هذا السياق، والمقاس الكبير للشاشة، ملاءمته لعرض المناظر الطبيعية للأرض والبحر. لذلك قدمت العديد من أفلام إيماكس موضوعات طبيعية، مثل "القنادس" (١٩٨٨)، "الكوكب الأزرق" (١٩٩٠)، "إيفرست" (١٩٩٦)، "جزيرة أسماك القرش" (١٩٩٩)، "الشمبانزى البرية عند جين جودول" (٢٠٠٢)، و"حشرات!" (٢٠٠٣) الذى عرض بثلاثة أبعاد. وكان هذا الشكل يعود بين الحين والآخر إلى الصور المولدة كومبيوتريًا، والخطوط القصصية الدرامية، كما فى "العودة إلى ديناصور العصر الطباشيرى" (١٩٩٨)، و"الصين: مغامرة الباندا" (٢٠٠١).

وبمجرد أن ازدهر تليفزيون عالم الحيوان، ووجدت موضوعات الطبيعة منافذ جديدة فى السينما ذات الشاشة الكبيرة، بدأ السينمائيون العاملون فى أنماط فيلمية أخرى فى الدخول إلى عالم أفلام الطبيعة. وعلى سبيل المثال قامت الشبكة التليفزيونية الفرنسية الألمانية ***Arte*** فى عرض أول لفيلم لينى ريفينشتال (١٩٠٢-٢٠٠٣) "انطباعات الأعماق"، وهى مخرجة أفلام دعاية نازية مثل "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) و"أوليمبيا" (١٩٣٨)، وكان هذا العرض جزءًا من الاحتفال المئوى بميلاد ريفينشتال فى عام ٢٠٠٢. وبعد

أفلام روائية درامية طويلة تحدث فى عالم المياه، مثل فيلم الخيال العلمى "الجحيم" (١٩٨٩) الذى فشل تجاريًا، و"تايتانيك" (١٩٩٧) الذى نجح نجاحًا تجاريًا مذهلاً، بدأ جيمس كاميرون (ولد عام ١٩٥٤) فى تجريب الأفلام التسجيلية ومشروعات تحت الماء بتقنية إيماكس، وأخرج فيلم "كائنات غريبة من الأعماق" (٢٠٠٥). واستعار البعض الآخر تقنيات وجماليات أفلام الطبيعة لصنع أفلام درامية تدور حول عالم الحيوان. فكان فيلم "الدب" (١٩٨٨) من إخراج المخرج الفرنسى الانتقائى جان جاك أنو (ولد عام ١٩٤٣)، الذى استخدم الدب بارت، الذى ظهر أيضًا فى فيلم "أساطير الخريف" (١٩٩٤) وعشرة أفلام أخرى، فى دور الدب الذكر الذى يتبنى دبًا يتيمًا صغيرًا. وكان هذا الفيلم روائيًا تمامًا، فهو يحتوى على العديد من السمات المأخوذة عن أفلام ديزنى، مثل "بامبى"، فالأم ماتت مقتولة، بينما الأب البديل والدب اليتيم يهربان من الصيادين، ويمر الصغير بآلام الوصول إلى النضج وهو ما يعكس أيضًا عناصر من أفلام مغامرات الحياة الحقيقية. وكان فيلم أنو الدرامى الثانى عن الحياة البرية هو "شقيقان" (٢٠٠٤)، وهو يقدم حكاية غريبة عن نمرين صغيرين توأمين، انفصلا عند موت أمهما، ووقعا فى الأسر، ثم يلتقيان ويعيشان معًا عندما يعودان إلى البرية.

وشهدت الأفلام التسجيلية الطويلة عروضًا جماهيرية فى أواخر القرن العشرين وأوائل الواحد والعشرين، مثل "عوالم متناهية الصغر" (١٩٩٦)، وهو استكشاف مبهر عن حياة الحشرات قام بإنتاجه الممثل الفرنسى جاك بيران، ووزعته شركة ميراماكس فى الولايات المتحدة، لكنه خيب الآمال فلم يحقق سوى ١,٤ مليون دولار. وحاولت شبكة ديسكفرى لفترة قصيرة أن

تجرب حظها فى "الفهد الابن" (١٩٩٦)، من إخراج بارون هوجو فان لافيك، الذى لم يحقق نجاحًا كبيرًا عند افتتاحه فى دور العرض، ثم أعيد بثه كبرنامج خاص بقناة ديسكفرى، وفى شكل أقراص فيديو للاستخدام المنزلى. ولا تزال صناعة سينما الطبيعة مستمرة فى الدخول إلى السوق التجارية لدور العرض، ففيلم "هجرة على أجنحة" (٢٠٠٢) من إنتاج وإخراج بيران، تم توزيعه بواسطة شركة سونى، وحصد ١٠ مليون دولار فى الولايات المتحدة. ويحتوى الفيلم على لقطات التقطت بواسطة وحدات تصوير جوية مبتكرة، بالإضافة إلى الطبع اليدوى لصور إوز، وبط، وأبى قردان، ولقلق، وأثبت الفيلم أن الجمهور لا يزال يذهب إلى دور العرض لمشاهدة أفلام الطبيعة المبهرة. وقامت شركة ميراماكس على استحياء بتوزيع فيلم وحدة التاريخ الطبيعى فى بى بى سى "أزرق عميق" (٢٠٠٥)، وهو حلقة أقل تأثيرًا من سلسلة "الكوكب الأزرق"، بواسطة السينمائى المخضرم الاستير فونرجيل، بينما عرض فيلم "مسيرة البطريق" من إخراج لوك جاك من أجل بون بينوش، فى الولايات المتحدة بواسطة شركة وارنر المستقلة وأفلام ناشيونال جيوجرافيك، وذلك فى عام ٢٠٠٥، ليحقق نجاحًا واسعًا، ويقال إن الفيلم تكلف فى إنتاجه مليونى دولار، وحصد ٧٠ مليون دولار فى الولايات المتحدة خلال ثلاثة شهور، وحصل على جائزة أوسكار فى عام ٢٠٠٦، وأصبح من الأعلى مبيعًا فى سوق الفيديو المنزلى. ورغم هذه العروض الجماهيرية الاستثنائية فى دور العرض، فلا تزال الطبيعة فى القرن الواحد والعشرين نمطًا تليفزيونيًا فى الأساس.

انظر أيضاً:

"الحيوانات كممثلين"، "السينما التسجيلية"، "شركة والت ديزني".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bousé, Derek. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

Burt, Jonathan. *Animals in Film*. London: Reaktion Books, 2002.

Chris, Cynthia. *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Crowther, Paul S. *Animals in Focus: The Business Life of a Natural History Film Unit*. Exeter, UK: A. Wheaton, 1981.

Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.

Imperato, Pascal James, and Eleanor M. Imperato. *They Married Adventure: The Wandering Lives of Martin and Osa Johnson*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

Johnson, Osa. *I Married Adventure: The Lives and Adventures of Martin and Osa Johnson*. Philadelphia: Lippincott, 1940.

Maltin, Leonard. *The Disney Films*, 3rd ed. New York: Hyperion, 1995.

Mitman, Gregg. *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Perkins, Marlin. *My Wild Kingdom: An Autobiography*. New York: Dutton, 1982.

Price, Jennifer. *Flight Maps: Adventures with Nature in Modern America*. New York: Basic Books, 1999.

Wilson, Alexander. *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, MA: Blackwell, 1992.

Cynthia Chris

آرنى ساكسدورف

ولد فى ستوكهولم، السويد، فى ٣ فبراير ١٩١٧، توفى فى ٤ مايو ٢٠٠١

كان آرنى ساكسدورف هو الرائد السويدى فى عالم السينما التسجيلية. بدأ حياته المهنية بدراسات فى العلوم الطبيعية والتصوير التشكيلى، لكنه كرس نفسه كشاب للتصوير الفوتوغرافى والسينما. وكان فيلمه القصير الأول "رابسودية فى أغسطس" (١٩٣٩)، الذى أكمله عندما كان فى الحادية والعشرين فقط من عمره، وأدى به إلى التعاقد مع أستوديو سفينسك الذى كان آنذاك هو الشركة السينمائية الأولى فى السويد.

وطوال الأربعينيات، درس ساكسدورف الحياة البرية فى أفلام قصيرة أنتجها هذا الأستوديو، وتضمنت "حدوتة صيف" (١٩٤١)، و"زمن الظبى" (١٩٤٣)، "النورس" (١٩٤٤)، و"عالم منقسم" (١٩٤٨). وفيما ينبئ باتجاه أفلامه الذى سوف يتخذه خلال الخمسينيات، فإن فيلميه "ظل الصياد" (١٩٤٧) و"ظلال على الجليد" (١٩٤٩) قاما بإعداد مشاهد يتعقب فيها الصيادون غزلانًا ودببة لكنهم يفشلون فى اصطيادها. وكانت مثل هذه الأفلام تراقب عن قرب سلوك الحيوانات وتحولها إلى دراما، وتضع الحيوانات باعتبارها شخصيات تعيش صراعات نهايتها الحياة أو الموت، وهناك لحظات من الفكاهة والرقة، وتصاحبها نصوص موسيقية لطيفة. لقد أنجز ساكسدورف أولاً ما تتم نسبته عادة إلى والت ديزنى باعتباره مبتكرًا أفلام

مغامرات الحياة الحقيقية، وبدون ما يتمتع به ديزنى من اسم لامع وميزانيات ضخمة، وبينما كانت أفلام ديزنى بألوان تكنيكلر فـإن ساكسدورف عمل طوال حياته من خلال الدرجات الثرية للأبيض والأسود، ولم يستخدم التعليق الرنان من خارج الكادر بينما كان يفضل رواية الحكاية من خلال الصورة.

كما تناول ساكسدورف موضوعات حضرية وإثنوجرافية فى فيلمه الذى فاز بالأوسكار "إيقاع المدينـة" (١٩٤٦)، و"الطريـق المفتوحـة" (١٩٤٨)، و"الريح والنهار" (١٩٥٠). وفى فيلمه "التيار الحى" (١٩٥٠)، تعقـب تـدفق البضائع والخدمات عبر الدول الاسكندنافية فى مشروع إنتـاج مـشترك مـع "إدارة التعاون الاقتصادى"، للدعاية لحظة مارشال ما بعد الحرب. وقـدم أول أفلامه الروائية الطويلة فى "المغامرة الكبرى" (١٩٥٣)، الذى يصور فيه نفسه وأولاده فى أدوار مهمة، وفى هذا الفيلم – الذى فاز بجوائز فى مهرجان كـان وبرلين – تتصادم الطبيعة والثقافة عندما يقوم صبيان ريفيان بتربية ثعلب ماء سوف يعيدانه فى النهاية إلى البرية. بعد ذلك قدم "النـاى والـسهم" (١٩٥٧)، و"الصبى فى الشجرة" (١٩٦١) الذى كان آخر أفلامه فى السويد.

واستقر ساكسدورف فى البرازيل فى عام ١٩٦٢ لكى يقوم بتـدريس السينما تحت رعاية اليونسكو، وظل هناك ما يقرب من ثلاثة عقود، وكتـب كتبًا عديدة لكنه لم يستكمل إلا فيلمًا واحدًا هـو "وطنـى هـو كوباكابانـا" (١٩٦٥)، الذى فاز عنه بجائزة جولدباج لأفضل مخرج فى الـسويد. لكنـه اشترك أيضًا على نحو فاتن فى مشاهد حميمة مع طيـور البطريـق وهـى تصنع أعشاشها وتتزاوج وترقد على البيض وتربى صغارها، فـى الفـيلم الروائى رتيب الإيقاع "صرخة طيور البطريق" أو "مستر فورباش وطيـور البطريق" (١٩٧١).

مشاهدات مقترحة:

"حدوتة صيف" (١٩٤١)، "ظل الصياد" (١٩٤٧)، "عالم منقسم" (١٩٤٨)، "ظلال على الجليد" (١٩٤٨)، "المغامرة الكبرى" (١٩٥٣)، "صرخة طيور البطريق" أو "مستر فورباش وطيور البطريق" (١٩٧١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cowie, Peter. *Swedish Cinema*. New York: Barnes, 1966; London: Zwemmer, 1966.

Davidson, David. "The Step Backwards: Arne Sucksdorff's Divided Worlds." *Scandinavica* 20, no. 1 (1981): 87–97.

MacDonald, Scott. *Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

Young, Vernon. *On Film: Unpopular Essays on a Popular Art*. Chicago: Quadrangle Books, 1972.

Cynthia Chris

الواقعية الجديدة

Neorealism

سيطرت على الفترة ما بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٥ فى تاريخ السينما الإيطالية تأثيرات الواقعية الجديدة، التى يمكن تعريفها على نحو أدق باعتبارها لحظة أو نزعة فى السينما الإيطالية، أكثر من كونها مدرسة أو جماعة فعلية من المخرجين وكتاب السيناريو ذوى العقلية المتقاربة والموجهة نظريًا. ومع ذلك كان تأثيرها هائلاً، ليس فقط على السينما الإيطالية، بل أيضًا على سينما الموجة الجديدة الفرنسية، وأفلام متفرقة فى شتى أنحاء العالم.

الأصول التاريخية للواقعية الجديدة الإيطالية

مع سقوط نظام موسولينى الفاشى فى عام ١٩٤٣، ونهاية الحرب العالمية الثانية، شاهد الجمهور العالمى فجأة أفلامًا إيطالية لمخرجين مهمين قلائل مثل روبرتو روسيللينى (١٩٠٦-١٩٧٧)، فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤)، لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦). كان المخرجون الإيطاليون، الذين تحرروا حديثًا من الرقابة الفاشية، قادرين على الجمع بين رغبة فى واقعية سينمائية (وكانت بالفعل ميلاً موجودًا خلال الفترة الفاشية)، وتيمات اجتماعية وسياسية واقتصادية لم يكن النظام يتسامح معها من قبل. وأفلام الواقعية الجديدة تأخذ فى الأغلب موقفًا بالغ الانتقاد للمجتمع الإيطالى، وتركز

الانتباه على المشكلات الاجتماعية الفاضحة والواضحة، مثل تأثير المقاومة والحرب، والفقر فى فترة ما بعد الحرب، والبطالة المزمنة. وكانت هناك نزعة تجاه الواقعية بدأت خلال الفترة الفاشية، على أيدى مخرجى ما قبل الحرب مثل أوجوستو جينينا (١٨٩٢-١٩٥٧)، أليساندرو بلازيتى (١٩٠٠-١٩٨٧)، وفرانشيسكو دى روبرتيس (١٩٠٢-١٩٥٩)، ثم استمرت فى هذه النزعة وجوه جديدة من المخرجين - أطلق عليهم النقاد مصطلح الواقعية الجديدة، ممتدحين الواقعية "الجديدة" التى اعتقد النقاد أنهم يسعون لتحقيقها - والذين رفضوا - فى بعض الحالات - المواضعات الدرامية والسينمائية التقليدية المرتبطة بالسينما التجارية فى كل من روما وهوليود. بل إن البعض (وإن كانوا قلة) أرادوا التخلى تمامًا عن السيناريوهات الأدبية (المكتوبة) من أجل التركيز على الارتجال، بينما فضل أغلبهم تسجيل وقائع الحياة اليومية العادية غير الدرامية فى حياة الناس العاديين بالاستعانة بسيناريو مكتوب. لكن معظمهم كانوا متفقين على تفادى "النهاية السعيدة" المرتبطة بهوليود بكل أشكالها.

وكانت الواقعية الجديدة تفضل التصوير فى المواقع الطبيعية أكثر من العمل فى الأستوديو، بالإضافة إلى التصوير ذى الحبيبات المرتبط بالجرائد السينمائية التسجيلية. وبينما كان من الصعب إتاحة أستوديو فى فترة ما بعد الحرب مباشرة، فإن مخرجى الواقعية الجديدة تجنبوا التصوير فى الأستوديوهات، أساسًا لأنهم كانوا يريدون عرض ما يجرى فى الشوارع والميادين الإيطالية فى أعقاب الحرب. وعلى عكس الاعتقاد بأن تفضيل التصوير فى المواقع الحقيقية هو بسبب تكاليفه الأكثر انخفاضًا، فإن مثل هذا التصوير يكلف فى العادة أكثر من التصوير فى أستوديوهات يمكن التحكم

فيها بسهولة، ففى الشوارع ليس من الممكن أبدًا التنبؤ بالإضاءة، والطقس، والمفاجآت التى قد تؤدى إلى مشكلات تكلف نقودًا. لكن العوامل الاقتصادية تفسر سمة أخرى فى سينما الواقعية الجديدة، فمن شبه الشائع دوبلاج شريط الصوت فى مرحلة ما بعد التصوير، بدلاً من تسجيل الصوت فى المواقع "الأصيلة" المفترضة. ولعل أكثر سمة أصيلة فى سينما الواقعية الجديدة الإيطالية الاستخدام الذكى للممثلين غير المحترفين بواسطة روسيلليني، دى سيكا، فيسكونتى، رغم أن العديد من الأفلام التى تعتبر واقعية جديدة اعتمدت على أداء بارع لممثلين وممثلات محترفات ذوى خبرة.

ويميل بعض مؤرخى السينما إلى تصوير الواقعية الجديدة باعتبارها حركة أصيلة ذات أسلوب متفق عليه عالميًا، أو مبادئ فى التيمات التى تعتمد عليها. لكن الحقيقة أن سينما الواقعية الجديدة الإيطالية تمثل هجينًا من التقنيات التقليدية والتجريبية معًا. وعلاوة على ذلك، فإن الملاءمة السياسية كانت الدافع وراء تفسيرات الواقعية الجديدة فى فترة ما بعد الحرب، وكانت هذه التفسيرات تتجاهل عناصر الاستمرارية المهمة بين الأفلام الواقعية التى صنعت خلال الفترة الفاشية، والأفلام الواقعية التى صنعها الواقعيون الجدد. وبعد عام ١٩٤٥، لم يكن هناك فى صناعة السينما من يريد أن يكون مرتبطاً بموسولينى وديكتاتوريته الكريهة، كما كان معظم نقاد السينما الإيطاليين ماركسيين. لذلك فإن أسلاف الواقعية الجديدة قد تم تجاهلهم إلى حد كبير.

وإن المديح الأكثر تأثيرًا للواقعية الإيطالية اليوم يؤكد على حقيقة أن سينما الواقعية الجديدة الإيطالية تعتمد على الصنعة بقدر ما تعتمد على الواقعية، وأنها أسست بالتالى مواضعاتها الواقعية الخاصة بها. وكانت كل

التقييمات للواقعية الجديدة الإيطالية تركز فى السابق وبشكل كسول على التوليفة، بأن الواقعية الجديدة الإيطالية تعنى عدم وجود سيناريو أو ممثلين أو أستوديو أو نهايات سعيدة. وفى طبعة عام ١٩٦٤ لروايته الأولى عن المقاومة "الطريق إلى عش العناكب" (١٩٤٧)، قام المؤلف إيتالو كالفينو (١٩٢٣-١٩٨٥) بتذكير قرائه أن الواقعية الجديدة الإيطالية لم تكن قط مدرسة ذات مبادئ نظرية يشترك فيها الجميع، لكنها نبعت من عدد من الاكتشافات المرتبطة ببعضها للثقافة الشعبية الإيطالية التى كانت تتجاهلها تقليديًا الثقافة الإيطالية "الرفيعة". لقد حلت سينما وأدب الواقعية الجديدة محل السينما والأدب الرسميين، اللذين اتسما بالبلاغة الطنانة، وفقدان الاهتمام بما هو يومى وعادى.

ويُجمع النقاد على اعتبار مجموعة صغيرة من الأفلام هى أفضل الأمثلة على هذه اللحظة القصيرة من تاريخ السينما الإيطالية: روسيلينى "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، "بايزا" (١٩٤٦)، وكلاهما كتب لهما السيناريو فيديريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣)، ودى سيكا "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، "سارقو الدراجة" (١٩٤٨)، "معجزة فى ميلان" (١٩٥١)، "أومبيرتو دى" (١٩٥٢)، وكلها كتب لها السيناريو شيرازى زافاتينى (١٩٠٢-١٩٨٩)، ولوكينو فيسكونتى "هواجس" (١٩٤٣)، "الأرض تهتز" (١٩٤٨)، والأول اقتباس فضفاض عن رواية جيمس كين لعام ١٩٣٤ "ساعى البريد يدق الجرس مرتين"، والثانى عن رواية جوفانى فيرجا لعام ١٨٨١ "المنزل عند شجر الورد".

وعندما ننظر اليوم إلى الماضى، فإن ظهور فيلم فيسكونتى "هواجس" أوضح أن شيئًا أصيلاً يتخمر ويتكون داخل السينما الإيطالية. وبمساعدة عدد

من المثقفين الإيطاليين الشبان المرتبطين بمجلة "سينما"، أخذ فيسكونتى رواية كين القائمة (دون أن يدفع حقوق المؤلف)، وقام بتحويل الصوت السردى من ضمير المتكلم فى الرواية الأمريكية إلى أسلوب كاميرا موضوعى كلى المعرفة، أسلوب شديد الاهتمام بالتكوينات بالغة الشكلانية بقدر استحواذ العواطف العنيفة على أبطال الفيلم. إن فيسكونتى يكشف عن أن إيطاليا لا تشمل فقط ما هو جميل، ولكن أيضًا ما هو مبهرج وعادى وقليل الأهمية. إن الإيماءات البسيطة، واللمحات، وغياب أى حدث درامى، تميز جميعًا أشهر مشهد فى الفيلم: إن جوفانا (كلارا كالاماى) التى أنهكتها الحياة تدخل مطبخا القذر، تأخذ صحنًا من الخبز، وتبدأ فى الأكل، وتقرأ الجريدة، لكنها تسقط فى النوم من التعب. وقد أثنى النقاد فى فترة ما بعد الحرب على سينما الواقعية الجديدة لتصويرها الزمن الحقيقى فى مثل هذا المشهد. وما هو أصيل أيضًا فى الفيلم أن فيسكونتى قام بالتقليل من شأن الرجل "الجديد" الذى وعدت الفاشية الإيطالية بصنعه. ورغم أن بطل الفيلم جينو قد لعب دوره معبود الجماهير فى الفترة الفاشية ماسيمو جيروتى (١٩١٨-٢٠٠٣)، فإن دوره فى الفيلم غير بطولى تمامًا، وهناك أيضًا تلميحات بشذوذه الجنسى المخفى. وحتى راعى فيسكونتى وصديقه فيتوريو موسولينى رفض مثل هذا التصوير للحياة الإيطالية، لكن المثير للدهشة أن بينيتو موسولينى – الأب – شاهد الفيلم ولم يعترض على عرضه.

ورغم أن "هواجس" أعلن عن فترة جديدة فى السينما الإيطالية، فإن عددًا قليلاً آنذاك هم الذين شاهدوا الفيلم، وعددًا قليلاً منهم أدركوا أن المخرج الأرستقراطى الشاب سوف يتمتع بحياة فنية رائعة. وكان النجاح العالمى لفيلم "روما، مدينة مفتوحة" هو الذى لفت انتباه العالم إلى قدوم الواقعية الجديدة

الإيطالية، فقد عكس الفيلم بدقة الجو الأخلاقى والنفسى لفترة ما بعد الحرب مباشرة. لقد استطاع روسيلليني أن يصنع مزيجًا جريئًا من الأساليب والأجواء، وبذلك اقتنص التوتر والمأساة فى الحياة الإيطالية فى ظل الاحتلال الألمانى، ونضال المقاومة التى سوف تولد منها فيما بعد الجمهورية الإيطالية الجديدة. ومع ذلك فإن "روما، مدينة مفتوحة" بعيد عن كونه محاولة منهجية فى الواقعية السينمائية. لقد اعتمد روسيلليني على ممثلين محترفين بدلاً من غير المحترفين، وقام ببناء عدد من ديكورات الأستوديو (خاصة إدارات الجستابو، حيث دارت معظم المشاهد الدرامية للفيلم)، وبذلك فإنه لم يلتزم تمامًا بنزعة الواقعية الجديدة فى التصوير فى شوارع روما. وعلاوة على ذلك، فإن الحبكة كانت ميلودراما حيث الخير والشر شديدا الوضوح بما لا يجعل معظم الجمهور يرى ذلك فى واقعية. وحتى الإضاءة فى مشاهد رئيسة (مثل المشهد الشهير للتعذيب) تتبع المواضعات التعبيرية أو أسلوب الفيلم نوار الأمريكى. لقد كان روسيلليني يهدف إلى استثارة رد فعل عاطفى وليس ذهنيًا، من خلال حكاية ميلودرامية عن المقاومة الإيطالية للقمع النازى. وبشكل خاص، فإن الأطفال موجودون فى نهاية الفيلم ليشهدوا إعدام القس المناضل دون بييترو (ألدو فابريزى)، بما يشير إلى الأمل المتجدد فيما يدعو إليه أبطال الفيلم لربيع جديد من الديمقراطية والحرية فى إيطاليا.

ويعكس فيلم "بايزا (اسم الفيلم يعنى "بلديات" – المترجم) إلى حد كبير مواضعات أفلام الجرائد السينمائية التسجيلية، فهو يتضمن ست فقرات منفصلة تتعقب غزو قوات الحلفاء لإيطاليا، وتقدمها البطيء فى شبه الجزيرة. وهو أكثر من روما، مدينة مفتوحة" يبدو تناولاً جديدًا تمامًا للواقعية

السينمائية، وفى الحقيقة أن المخرجين الشبان من الجيل التالى سوف يستلهمون روسيلليني، وحين يفعلون ذلك فإنهم يشيرون فى الأغلب إلى فيلم "بايزا". فالفيلم يستخدم فيلمًا خامًا ذا حبيبات، وتمثيلاً غير متقن للممثلين غير المحترفين، والتعليق من خارج الكادر، وعفوية مادة المجتمع – وتلك جميعًا سمات مرتبطة بالجرائد السينمائية – وهى سمات لا تصف تمامًا السمة الجمالية للفيلم. إن روسيلليني لا يهدف فقط إلى تقديم فيلم تسجيلى واقعى عن غزو الحلفاء ومعاناة الإيطاليين، فموضوعه تيمة فلسفية أعمق، وهو يستخدم أقل مصادر جمالية لكى يتعقب لقاء ثقافتين، بما ينتج عنه سوء تفاهم فى البداية، وأخوة فى النهاية.

والفيلم الثالث من ثلاثية روسيلليني عن الحرب "ألمانيا عام الصفر" (١٩٤٨) يشهد تحول وعى المخرج من إيطاليا التى مزقتها الحرب، إلى التأثيرات الكارثية للحرب على ألمانيا. وقد تم تصوير الفيلم وسط حطام وأطلال برلين هتلر قبل إعادة بنائها. ويصور الفيلم تحليل آثار تعاليم هتلر على صبى ألمانى صغير سوف ينتحر فى النهاية، وهو يعكس قدرة روسيلليني على التعاطف مع المعاناة الإنسانية، حتى بين النازيين السابقين.

وبالمقارنة مع التجريبية الجريئة واستخدام غير المحترفين فى "بايزا"، فإن أفلام الواقعية الجديدة للمخرج دى سيكا تبدو أكثر تقليدية وأقرب لحكايات هوليود. ومع ذلك فإن دى سيكا استخدم غير المحترفين – خاصة الأطفال – خاصة فى فيلمى "ماسحو الأحذية" و"سارقو الدراجة" على نحو أكثر ذكاء حتى من روسيلليني. وعلى عكس تقنيات المونتاج الدرامى عند روسيلليني – التى تدين بالكثير إلى الدروس التى تعلمها روسيلليني من صنع

الأفلام التسجيلية، ومن دراسة الأساتذة الروس خلال الفترة الفاشية – فإن أسلوب الكاميرا عند دى سيكا يفضل نوعًا من التصوير فى البؤرة العميقة، المرتبط فى العادة مع أفلام جان رينوار وأورسون ويلز. وفيلم "ماسحو الأحذية" يقدم تعليقًا ساخرًا على النهاية المتفائلة فى "روما، مدينة مفتوحة"، فالأطفال فى الفيلم (على عكس أطفال أفلام روسيلليني) يجسدون على نحو درامى مأساة البراءة الطفولية التى يلوثها عالم الكبار، وهو استمرار لتيمة بدأها دى سيكا فى واحد من أفضل أفلامه التى صنعها قبل نهاية الحرب "الأطفال يراقبوننا" (١٩٤٣). والأداء المؤثر الذى يحصل عليه دى سيكا من ممثليه الأطفال غير المحترفين فى "ماسحو الأحذية" ينبع مما يطلق عليه المخرج "الأمانة مع الشخصية"، فقد كان دى سيكا يؤمن بأن الناس العاديين يمكن أن يكونوا أفضل فى أداء الناس العاديين مما يفعله الممثلون.

وكان إيمان دى سيكا بالممثلين غير المحترفين أكثر وضوحًا ومنطقية فى فيلمه الرائع "سارقو الدراجة"، والذى يستخدم أيضًا التصوير فى المواقع الحقيقية، والتيمات الاجتماعية عن البطالة، وآثار الحرب على اقتصاد فترة ما بعد الحرب. وأداء لامبرتو ماجورانى فى دور أنطونيو ريتشى، الأب العاطل الذى يحتاج إلى دراجة لكى يكسب عيشه من لصق الملصقات الإعلانية على حوائط المدينة، وإينزو ستايولا فى دور برونو، ابنه الوفى، هذا الأداء يعتمد على حبكة ذات بناء أسطورى – بناء رحلة بحث. إنه بحث عن دراجة مسروقة – اسمها التجارى (الماركة) يحمل مفارقة ساخرة، فهو "فيديس" أى الإيمان) – وهو ما يوحى بأن الفيلم ليس مجرد فيلم سياسى يشجب نظامًا اقتصاديًا اجتماعيًا بعينه. إن الإصلاح الاجتماعى قد يغير عالمًا

حيث مجرد فقدان دراجة يثير كارثة اقتصادية، لكن لا يوجد أى قدر من الإصلاح الاجتماعى أو حتى الثورة يمكن أن يغير الإحساس بالوحدة والاغتراب الفردى. وفى "أومبرتو دى" يستخرج دى سيكا أيضًا أداءً بليغًا من غير المحترفين، والفيلم تحليل يقطع نياط القلوب للآثار المروعة للفقر والشيخوخة فى إيطاليا، خلال فترة حكم الحزب الديمقراطى المسيحى فى أعقاب الحرب، عندما دُمرت المعاشات بسبب التضخم. ورغم أن دى سيكا لم يكن يساريًا قط، (لقد كان اهتمامه بالفقراء ورغبته فى الإصلاح الاجتماعى بدافع الإحسان وليس بسبب الميول الأيديولوجية)، فإن هذين العملين المهمين من أفلام الواقعية الجديدة شوهدا على نحو بالغ السلبية من السياسيين المحافظين، مثل السياسى الذى سوف يصبح رئيس وزراء جوليو أندريوتى، والذى أبدى ملاحظة شهيرة أنه لا يجب غسيل الملابس القذرة علنًا.

ويتخلى فيلم دى سيكا "معجزة فى ميلانو" عن العديد من مواضعات "واقعية" الواقعية الجديدة، فالفيلم لا يعتمد فقط على قدامى ممثلى المسرح التقليدى، لكن دى سيكا يستخدم أيضًا العديد من المؤثرات الخاصة التى لا ترتبط عادة بتقليد الأسلوب التسجيلى عند الواقعية الجديدة: الطبع المتعدد للصور لتجسيد التأثيرات السحرية، والتلاعب فى تحميض اللقطات، والحركة العكسية للقطة، والديكورات السريالية، والتخلى عن المفاهيم المعتادة لتوالى الزمن من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل، ورفض علاقات السبب والنتيجة المعتادة والمميزة للعالم "الحقيقى". ورغم أن زافاتينى – كاتب سيناريو الفيلم – قد قال ذات مرة فى تصريح شهير أن "الوظيفة الحقيقية للسينما ليست حكاية الحواديت" (وهو الرأى الذى ارتبط بالواقعية الجديدة

الإيطالية، والذى مال إلى أن يلف بالغموض الحواديت الحقيقية جدًا التى اخترعتها السينما)، فإن فيلم "معجزة فى ميلانو" فى حقيقته حدوتة تبدأ بسطر افتتاحى تقليدى: "كان ياما كان..."، ويدور حول حكاية رمزية كوميدية عن الأغنياء والفقراء، وكانت النتيجة محاكاة ساخرة للمفاهيم الماركسية عن الصراع الطبقى. إن دى سيكا وزافاتينى يعرضان لنا أناسًا فقراء هم بدورهم أنانيون، ذاتيون، غير عطوفين، مثل بعض الأغنياء فى المجتمع، بمجرد أن يمتلك الفقراء السلطة، والمال، والنفوذ. وفى نهاية الفيلم، يمتطى الفقراء عصيان مقشاتهم ويطيرون فوق كاتدرائية ميلانو، بحثًا عن مكان تسود فيه العدالة، وتكون فيه الإنسانية المشتركة هى طريقة الحياة. إن "معجزة فى ميلانو" يمتد بمفهوم ما يشكل الفيلم الواقعى الجديد إلى أبعد الحدود.

ويعكس فيلم فيسكونتى "الأرض تهتز" كلاً من النظريات الأدبية للمدرسة الطبيعية فى رواية فيرجا، وآراء أنطونيو جرامشى الماركسية. وامتدح الفيلم النقاد الماركسيون فى إيطاليا بسبب موقفه التقدمى، وهو اقتباس لرواية جوفانى فيرجا الشهيرة، وهو اقتباس يطابق التعريف التقليدى للواقعية الجديدة الإيطالية أكثر من الأعمال المشهورة فى تلك الفترة، فالفيلم لم يستخدم ديكورات أستوديو، والممثلون تم اختيارهم من بين أهالى قرية الصيادين آشى تريزا فى صقلية، حيث تدور أحداث القصة. ولقد كان فيسكونتى يفضل التأثيرات الأكثر واقعية للهجة الصقلية، والصوت المتزامن بدلاً من التقاليد الإيطالية فى تسجيل الصوت بعد التصوير على شريط الصوت. وبينما كانت تيمة الفيلم تؤكد على الحاجة إلى الثورة بين فقراء إيطاليا، فإن العناصر البصرية لهذا العمل الفائق تؤكد على الطابع الدائرى والأبدى للحياة فى القرية، وهى نظرة للعالم تشبه

أعمال هوميروس أكثر من كونها نظرة ماركسية. وهناك شكلانية فى أسلوب الكاميرا عند فيسكونتى: اللقطات البانورامية البطيئة، مع لقطات طويلة ساكنة لكاميرا ثابتة، لأشياء وممثلين لا يتحركون، وهو ما يمنح هؤلاء الأناس العاديين والفقراء كرامة وجمالاً.

الاستقبال النقدى والميراث

بينما كانت الأعمال المهمة للواقعية الجديدة الإيطالية قد ساهمت فى تغير اتجاه الشكل الفنى، وتظل حتى اليوم إسهامات أصيلة للغة السينمائية، فقد كانت باستثناء "روما، مدينة مفتوحة" - غير جماهيرية نسبيًا فى إيطاليا، بينما كانت أكثر نجاحًا بكثير فى الخارج وبين السينمائيين والنقاد. وبالإضافة إلى ذلك، أصبح من الصعب يومًا بعد يوم صنع أفلام واقعية جديدة، مع تزايد الضغوط السياسية لتقديم نظرة وردية عن إيطاليا وهو ما أدى إلى تقليل التمويل الحكومى من الحزب الديمقراطى المسيحى الحاكم. ومن مفارقات فترة الواقعية الجديدة أن الناس الإيطاليين العاديين الذين سعت هذه الأفلام لتصويرهم لم يكونوا مهتمين نسبيًا بصورتهم على الشاشة. وفى الحقيقة أنه من بين نحو ٨٠٠ فيلم أنتجت بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٣٥ فى إيطاليا، فإن هناك عددًا قليلاً نسبيًا (عشرة فى المائة تقريبًا) يمكن تصنيفها باعتبارها واقعية جديدة، ومعظم هذه الأعمال فشلت تجاريًا. لقد كان الجمهور الإيطالى مهتمًا أكثر بالأفلام الإيطالية التى تستخدم - وإن كان ذلك بشكل غير مباشر - الشفرات السينمائية لهوليود، أو بالأعداد الكبيرة من الأفلام المستوردة من هوليود ذاتها.

وعندما تمتزج الأنماط الفيلمية الهوليودية التقليدية المعروفة مع تيمات واقعية جديدة، كان من المضمون تحقيق نجاح تجارى أكبر، ومن أمثلة هذه التطورات داخل الواقعية الجديدة تجاه الأنماط الفيلمية التجارية "الحياة فى سلام" (١٩٤٧) من إخراج لويجى زامبا، "بلا شفقة" (١٩٤٨) من إخراج ألبيرتو لاتوادا، عن سيناريو فيللينى، و"أرز مر" (١٩٤٨) من إخراج جوزيبى دى سانتيس، وكان الاستثناء الواقعى الجديد حين حقق نجاحًا هائلاً، كذلك "طريق الأمل" (١٩٥٠) من إخراج بييترو جيرمى. واستمرت مثل هذه الأفلام فى الانتقال بعيدًا عن تيمات الحرب عند روسيللينى، إلى الاهتمام بإعادة البناء فى فترة ما بعد الحرب كما فى أفضل أفلام دى سيكا، لكنها كانت أكثر أهمية فى كونها إشارة للكيفية التى انتقلت فيها السينما الإيطالية تدريجيًا لتقترب من التيمات الأمريكية التقليدية وأنماطها الفيلمية. وفيلمًا بعد الآخر أصبح الأسلوب الواقعى الجديد هجينًا، إذ يجمع بين عناصر عُرفت بأنها واقعية جديدة، مع عناصر أخرى مأخوذة من السينما التجارية لهوليود أو روما.

وبالإضافة إلى صعوبات شباك التذاكر، لأن الإيطاليين العاديين كانوا يفضلون الأفلام الهوليودية أو الأفلام الإيطالية ذات النكهة الهوليودية، فإن معظم المخرجين الواقعيين الجدد المشهورين سرعان ما شعروا بالقلق تجاه الإصرار من جانب المثقفين الإيطاليين والنقاد الاجتماعيين على أنه يجب أن يكون للأفلام دائمًا هدف اجتماعى أو أيديولوجى، وفى تاريخ السينما الإيطالية فإن هذه المرحلة الانتقالية من التطور كان يطلق عليها عادة "أزمة" الواقعية الجديدة. وعندما ننظر اليوم إلى الماضى، فإن النقاد هم الذين كانوا

يعانون من أزمة ثقافية، أما السينما الإيطالية فقد كانت تتطور بشكل طبيعى تجاه لغة سينمائية مهتمة أكثر بالمشكلات النفسية، وبأسلوب بصرى لم يعد يتحدد فقط باستخدام غير المحترفين، والتصوير فى المواقع الحقيقية، والمؤثرات التسجيلية. وكانت هناك ثلاثة أفلام للمخرجين ميكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، وفيللينى، وروسيللينى، مهمة فى سياق هذا التطور. وفيلم "قصة علاقة حب" (١٩٥٠) هو فيلم أنطونيونى الروائى الطويل الأول، وهو فيلم نوار تتضح فيه تمامًا البصمة الفوتوغرافية المميزة له، ومن سماتها اللقطات العامة، والتراكات (حركة الكاميرا على قضبان لتتعقب الشخصية – المترجم)، وحركة الكاميرا البانورامية للغرض ذاته، وتقنيات المونتاج الحداثية التى تحاول أن تعكس إيقاع الحياة اليومية. وفيلم فيللينى هو "الطريق" الذى حصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبى، وهو حكاية رمزية شاعرية تستكشف العالم الأسطورى الخاص بفيللينى، والمهتم بالفقر الروحى، وضرورة وجود البركة أو الخلاص (محددة بمعنى عالمانى خالص). وكانت "سينما إعادة البناء" عند روسيللينى فى فيلم "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣) من بطولة إنجريد بيرجمان، علامة على ابتعاده عن مشكلات الطبقة العمالية أو تجربة فصائل المقاومة، من أجل استكشافه للمشكلات النفسية، وأبطال من الطبقة المتوسطة، وأسلوب كاميرا أكثر تعقيدًا لا يختلف عما طوره أنطونيونى.

وكان تراث الواقعية الجديدة عميقًا، فالموجة الجديدة الفرنسية (جان لوك جودار، فرانسوا تروفو، جاك ريفيت، إيريك رومير) رحبوا بالواقعية الجديدة باعتبارها برهانًا على أن صناعة الأفلام ممكنة بدون بناء صناعة

ضخم وراءها، وعلى أن السينمائيين يمكن أن يكونوا مبدعين مثلهم مثل الروائيين. كما أنهم كانوا يقدرون بشكل خاص الانتقال إلى موضوعات نفسية تتجاوز الواقعية الجديدة، كما فى أفلام أنطونيونى وروسيلليني. وفى الهند وأمريكا اللاتينية، ألهمت كلاسيكيات الواقعية الجديدة صناع الأفلام لكى يصوروا قصصًا بسيطة عن أناس عاديين، ففى البرازيل على سبيل المثال كانت حركة السينما الجديدة (سينما نوفو) مدينة بشكل واضح للواقعية الجديدة الإيطالية، خاصة فى أعمال نيلسون بيريرا دوس سانتوس مثل "ريو ٤٠ درجة" (١٩٥٥)، وفيلم أنسيلمو دوارتى "الوفاء بالوعود" (١٩٦٢). وفى الهند، تأثر ساتياجيت راى بكل من روسيلليني، وفيسكونتى، ودى سيكا، فى "ثلاثية آبو" التى تتكون من "الأب بانشالى" (١٩٥٥)، "أباراجيتو" (١٩٥٧)، "آبور سانسار" (١٩٥٩)، وقد أكد ذلك راى نفسه بشهادته. وحتى فى هوليود – فى الفترة التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية – كانت أعمال مهمة مثل فيلم جول داسان "مدينة عارية" (١٩٤٨)، وإدوارد ديمتريك "المسيح مجسدًا" (١٩٤٩)، توضح التأثير المباشر فى تفضيل الواقعية الجديدة للتصوير فى المواقع الحقيقية داخل التقاليد الأمريكية للفيلم نوار.

لكن الأكثر أهمية هو أن جيلاً ثانيًا من المخرجين الإيطاليين جاءت أعماله كرد فعل مباشر لنموذج سينما الواقعية الجدية. فالأعمال الأولى لكل من بيير باولو بازولينى (١٩٢٢-١٩٧٥)، بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤٠)، ماركو بيلوكيو (ولد عام ١٩٣٩)، باولو تافيانى (ولد عام ١٩٣١) وفيتوريو تافيانى (ولد عام ١٩٢٩)، وإيرمانو أولمى (ولد عام ١٩٣١)، وخاصة الأفلام التى صورت بالأبيض والأسود، كانت تعود فى أحد وجوهها

إلى مواضعات التصوير التسجيلى، والممثلين غير المحترفين، ومواقع التصوير الحقيقية، والتيمات الاجتماعية. لكن هذا الجيل الثانى جمع إلى جانب الدروس التى تعلمها من أسلافه الواقعيين الجدد أفكارًا مختلفة تمامًا مأخوذة من الموجة الجديدة الفرنسية، وكان أكثر التزامًا بكثير (فيما عدا أولمى) بالنظرة الماركسية النقدية. أما أولمى استمر فى تفضيله للواقعية الجديدة فى اختياره لممثلين غير محترفين فى أفلام مهمة مثل "صوت الأبواق" (١٩٦١)، "الخاطبون" (١٩٦٣)، "شجرة القباقيب" (١٩٧٨)، "مهنة السلاح" (٢٠٠١). ويمكن رؤية ميراث الواقعية الجديدة حتى الآن – مع صبغة ما بعد حداثية – فى أفلام نانى موريتى (ولد عام ١٩٥٣) مثل "مفكرتى العزيزة" (١٩٩٣)، وفيلمه الأحدث "غرفة الابن" (٢٠٠١).

انظر أيضاً:

"إيطاليا"، "الواقعية"، "الحرب العالمية الثانية"

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema.* London: Tantivy Press, 1971.

Bazin, André. *What Is Cinema?*, vol. 2. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present.* 3rd revised ed. New York: Continuum Publishers, 2001.

FURTHER READING

Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema.* London: Tantivy Press, 1971.

Bazin, André. *What Is Cinema?*, vol. 2. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present.* 3rd revised ed. New York: Continuum Publishers, 2001.

شيزارى زافاتينى

ولد فى لوزارا، إيطاليا

فى ٢٩ سبتمبر ١٩٠٢، توفى فى ١٣ أكتوبر ١٩٨٩

شيزارى زافاتينى صحفى إيطالى، وكاتب سيناريوهات لسينما الواقعية الجديدة الإيطالية، وهو مشهور بشكل خاص بتعاونه مع المخرج فيتوريو دى سيكا. بعد أن أكمل زافاتينى دراسة القانون فى جامعة بارما، كتب روايتين ناجحتين، هما "فلنتكلم كثيرًا عنى" (١٩٣١)، و"الفقراء مجانين" (١٩٣٧)، قبل أن يكتب سيناريو لفيلم ماريو كاميرينى الكلاسيكى من نمط الهجاء الاجتماعى "سوف أعطى مليونًا" (١٩٣٥) من بطولة فيتوريو دى سيكا. وخلال حياته، أكمل زافاتينى ١٢٦ سيناريو، منها ٢٦ سيناريو لدى سيكا مخرجًا وممثلاً.

كما كتب سيناريوهات لمخرجين مهمين مثل أليساندرو بلا سيتى، جوزيبى دى سانتيس، لوكينو فيسكونتى، ألبيرتو لاتوادا، لكن أعماله مع دى سيكا هى التى أسست مكانته باعتباره النصير الرائد للواقعية الجديدة الإيطالية فى العقد الذى تلى مباشرة الحرب العالمية الثانية. لكن الأربعة أفلام الكلاسيكية التى صنعها الصديقان زافاتينى ودى سيكا هى التى صنعت تاريخًا سينمائيًا: "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، الذى يروى عن الاحتلال الأمريكى، واستحق أولى جوائز أوسكار تمنح لفيلم أجنبى، و"سارقو الدراجة"

(١٩٤٨)، وهو حكاية عن البطالة فى فترة ما بعد الحرب، وفاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، و"معجزة فى ميلانو" (١٩٥١)، وهو حكاية رمزية خيالية عن الصراع الطبقى فى ميلانو خيالية تشبه عالم الحواديت، و"أومبرتو دى" (١٩٥٢)، المأساة الفاجعة عن عجوز وحيد على معاش مع كلبه.

وأصبح زافاتينى هو المتحدث الرسمى للواقعية الجديدة، مدافعًا عن استخدام الممثلين غير المحترفين، والأسلوب التسجيلى، ومواقع التصوير الحقيقية مقابل التصوير داخل الأستوديو، ورفض مواضعات هوليود التى تتضمن استخدام التوليف الدرامى والمقحم. وكتب زافاتينى قصصًا بسيطة معاصرة حول الناس العاديين، فلقد كان يشعر بشكل خاص بأن الأحداث اليومية تقدم قدرًا من الدراما مثل ذلك الذى يقدمه سيناريو هوليودى بأدوات بلاغية، وبأى مؤثرات خاصة ومونتاج درامى. لكن بعد أن تطورت سينما الواقعية الجديدة فى أواخر الخمسينيات، كتب زافاتينى سيناريوهات لدى سيكا تمتعت بنجاح تجارى كبير، مثل "أمس، واليوم، وغدًا" (١٩٦٣)، وهو فيلم هجاء اجتماعى فاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبى، وقدم مشهد خلع الملابس الشهير الذى قامت به صوفيا لورين لمارشيللو ماستوريانى، كذلك فيلم "امرأتان" (١٩٦٠) وهو اقتباس عن رواية ألبيرتو مورافيا حول الآثار المروعة للحرب، والذى فازت عنه صوفيا لورين بجائزة أوسكار لأفضل ممثلة، و"حديقة عائلة فينزى كونتينى" (١٩٧٠) الذى يروى دمار الجالية اليهودية فى فيرارا قبل الحرب العالمية الثانية، فاز دى سيكا عنه بجائزته الرابعة لأوسكار أفضل فيلم أجنبى.

مشاهدات مقترحة:

"ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، "سارقو الدراجة" (١٩٤٨)، "معجزة في ميلانو" (١٩٥١)، "أومبرتو دى" (١٩٥٢)، "امرأتان" (١٩٦٠)، "أمس، واليوم، وغداً" (١٩٦٣)، "حديقة عائلة فينزى كونتينى" (١٩٧٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Zavattini, Cesare. *Zavattini: Sequences from a Cinematic Life.* Translated by William Weaver. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970.

Peter Bondanella

هــولندا

Netherlands

صنعت هولندا ما يقرب من ألف فيلم روائى طويل، وبضع مئات من الأفلام التسجيلية الطويلة، وكان ذروة الأفلام الروائية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، والثلاثينيات، والسبعينيات، والتسعينيات. ورغـم إنتاجهـا المتواضع، فإن هولندا تفخر بالعديد من الإنجازات على مستوى العالم، مثل المخرجين يوريس إيفنز (١٩٩٨)، وبول فيرهـوفين (ولـد عـام ١٩٣٨) المشهورين عالميًا، وأفلام مثـل "الهجـوم" (فـونس ريـدميكرز، ١٩٨٦)، و"شخصية" (مايك فان ديم، ١٩٩٧)، اللذين فازا بجوائز أوسـكار، وسـينما التحـريك الهولندية، ومدرسة السينما التـسجيلية الهولنديـة ذات الـسمعة العالمية الطيبة.

السينما الهولندية المبكرة

كانت هولندا دائمًا بلدًا للتوزيع والعرض السينمائى أكثر من كونها بلدًا للإنتاج السينمائى. وقد سيطرت السينما الفرنـسية، ثـم صـناعات أخـرى أوروبية فى أغلبها، على الشاشات الهولندية فى السنوات الأولى. وبعد بداية متواضعة، تزايد عدد دور العرض والطلب على السينما بعد عـام ١٩١٠، وصنع إف إيه نوجيرات جونيور العديد من الأفلام الدرامية، من بينهـا أول

فيلم روائى طويل باسم "الخيانة" (لويس كريسبين جونيور، ١٩١١)، وصنع ألفريد مانشين (١٨٧٧-١٩٢٩) أفلامًا روائية تحتشد بالأشجار، والطواحين، والصيادين، وذلك لشركة باتيه. وحدثت الانتعاشة الأولى لصناعة السينما فى هولندا خلال الحرب العالمية الأولى، عندما ساعد الموقف الحيادى لهولندا على خلق إمكانات للمنتجين. وكان الأستوديو الأكثر إنتاجًا هو أستوديو هولانديا، لصاحبه موريتس بينجر، وكانت نجمتاه آنى بوس (١٨٨٦-١٩٧٥) وآديلكى ميجليار (١٨٩١-١٩٥٦) محبوبتين، لكن الأستوديو تعرض لمتاعب بعد الحرب. ولا يوجد الآن من الأفلام الهولندية الصامتة إلا عدد قليل.

وفى عام ١٩٢١، اتحد أصحاب دور العرض والموزعون فى "اتحاد السينما الهولندى" (*NBB*)، الذى ظل طوال نصف قرن معقلاً لصناعة السينما الهولندية، وفى العام ذاته قام أبراهم توشينسكى بافتتاح دار عرضه الفاخرة فى أمستردام. وفى العشرينيات والثلاثينيات، سادت السينما الأمريكية والألمانية الشاشات الهولندية. وبدءًا من عام ١٩٢٧، بدأت "رابطة السينما الهولندية" فى عرض أفلام طليعية، تضمنت بعضًا من الإنجازات المدهشة للمونتاج الحداثى، مثل فيلم إيفنز "الجسر" (١٩٢٨) حول جسر السكك الحديدية فى روتردام، وتحول الفيلم إلى عمل بنائى فى الفن، وفيلم "المطر" (١٩٢٩)، وهو سيمفونية مدينة وقصيدة سينمائية عن انهمار المطر فى أمستردام. وخلال فترة الكساد الكبير، صنع إيفنز أفلامًا تسجيلية اجتماعية سياسية مثل ***Borinage*** (١٩٣٣) حول عمال المناجم فى جنوب بلجيكا، ثم أفلامًا تسجيلية مناهضة للفاشية فى إسبانيا والصين. وفى عام ١٩٣٤ صنع

إيفنز فيلم "أرض جديدة"، وهو فيلم مضاد للرأسمالية وتعليق على فيلمه التسجيلي السابق غير السياسي *Zuiderzee* (١٩٣٠)، فبعد حصاد المحصول تم إغراقه فى البحر للحفاظ بشكل مصطنع على سعره عاليًا خلال فترة الكساد. ولكى يحقق إيفنز هذه الرسالة، قام بمونتاج لقطاته مع مادة من الجرائد السينمائية، وهى إستراتيجية سوف يستخدمها بعد ذلك مرارًا. وفى عام ١٩٤٦ صنع "إندونيسيا تنادى"، لكى يدعو إلى استقلال إندونيسيا، وهو ما تسبب فى انقطاعه عن هولندا. ولعشر سنوات عمل فى أوروبا الشرقية، وفاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى بفيلمه ذى المسحة الغنائية "نهر السين يقابل باريس" (١٩٥٧). ولقد وصف آثار الثورة الثقافية فى الصين فى فيلم "كيف حرك يوكونج الجبال" (١٩٧٦)، كما صنع فيلمه الأخير "حكاية الريح" (١٩٨٨) فى الصين.

ووصلت السينما الناطقة إلى هولندا فى وقت متأخر نسبيًا، وكان الموزعون يفضلون الترجمة على الشريط بدلاً من الدوبلاج، بينما كان الجمهور يريد أن يسمع اللغة الهولندية. وكان الفيلم التاريخى "ويليام البرتقال" (١٩٣٤) أول فيلم روائى طويل هولندى ناطق، لكن الجمهور أحب فيلم "الملاحون" (١٩٣٤) الذى يعتمد على عمل موسيقى شعبى. وحتى عام ١٩٤٠، وكان هناك ٣٧ فيلمًا روائيًا طويلاً هولنديًا، ٢١ فيلمًا منها من إخراج مهاجرين ألمان، منهم لودفيج بيرجر، ماكس أوفولس، ودوجلاس سيرك. وفى عام ١٩٣٤ اعترض الفنيون الهولنديون ضد وجود العديد من الأجانب، الذين كان عليهم الاستعانة بمساعدين هولنديين. وكانت السينما استثمارًا خاصًا، وفرضت الحكومة رقابة فى عام ١٩٢٨، لكنها لم تساعد

الإنتاج. وكان تأثير المسرح قويًا على السينما الهولندية أكثر من أى مكان آخر، فقد جاء معظم الممثلين من عالم المسرح، كما اعتمدت السيناريوهات على مسرحيات. لكن الاحتلال الألمانى أنهى تلك الفترة الخصبة، وخلال فترة الاحتلال أنتج ١٨ فيلمًا روائيًا ألمانيًا فى هولندا، ورغم القصف الذى تعرضت له ٣٢ دارًا للعرض السينمائى، فقد تدفقت الجماهير لرؤية الأفلام، وتزايدت أعداد الجمهور بشكل ضخم خلال عامى الحرب ١٩٤٢ و ١٩٤٣. وكانت سنوات الحرب فترة ذهبية بالنسبة لأصحاب دور العرض، بسبب الزيادة الكبيرة فى عدد الجمهور، ووصلت إلى الرقم القياسى ٨٨,٧ مليون متفرج فى عام ١٩٤٦، ثم ظلت ثابتة عند رقم ٦٣ مليونًا منذ عام ١٩٥٠ وما تلاه، فيما عدا ذروة تحققت فى عام ١٩٥٦، كانت تعود جزئيًا إلى النجاح التجارى الساحق لفيلم *Ciske de Rat* (١٩٥٥). ثم تناقصت تدريجيًا كل عام منذ أواخر الخمسينيات وما بعدها، بسبب انتشار التليفزيون الذى كان قد دخل منذ عام ١٩٥١. وفى فترة ما بعد الحرب، سيطرت السينما الأمريكية بشكل مطلق على الشاشات الهولندية، لتأتى السينما الهولندية فى المركز الثانى منذ السبعينيات وفى السنوات الأخيرة.

سينما ما بعد الحرب

فى الخمسينيات، لم يصنع إلا عدد قليل من الأفلام الهولندية بسبب نقص المال والمعدات، غير أن السينما التسجيلية الهولندية ازدهرت. ففى عام ١٩٥٢ تلقى بيرت هانسترا (١٩١٦-١٩٩٧)، وماكس دى هاس، ويتزين بروس، وهيرمان فان دير هورست (١٩١٠-١٩٧٦)، جائزة جماهيرية فى

مهرجان كان السينمائى، كما فاز فان ديرهورست بالجائزة الكبرى عن فيلم "صوب على الشبكات" (١٩٥٢). وصنعت تلك المدرسة التسجيلية الهولندية أفلامًا حول إعادة البناء فى هولندا بعد الحرب. وحول الطبيعة. وخلق السينمائيون التسجيليون تلاعبًا إيقاعيًا بالصورة والصوت، مستخدمين زوايا كاميرا غريبة ومونتاجًا مبهرًا. ومن أهم هذه الأفلام فيلم هانسترا "زجاج" (١٩٥٨) الذى فاز بجائزة أوسكار فى عام ١٩٦٠. وأفلامه بأسلوب الكاميرا الخفية – مثل "كل إنسان" (١٩٦٣) – نالت جماهيرية عالمية. وكان أول أفلامه الروائية الطويلة هو "لحن البوق" (١٩٥٨)، والذى ظل يحمل أفضل فيلم شاهده الجمهور حتى ظهور فيلم فيرهوفن "بهجة تركية" (١٩٧٣).

وفى عام ١٩٥٦، قامت *NNB* والحكومة بتأسيس صندوق دعم الإنتاج من أجل تشجيع إنتاج الأفلام الروائية الطويلة. وصنع فونس راديميكرز (ولد عام ١٩٢٠) أول أفلامه "قرية على النهر" (١٩٥٨)، وهو سلسلة مرحة من القصص عن طبيب ريفى، وترشح الفيلم للأوسكار، وفاز راديميكرز بجائزة الأوسكار بعد ذلك عن فيلمه "الهجوم". وفى فيلم "صورة طبق الأصل" (١٩٦٣) أزال الأسطورة عن دور "أبطال المقاومة" خلال الحرب العالمية الثانية، وفى "ماكس هافيلار" (١٩٧٦) عالج أزمة قومية أخرى، وهى الماضى الاستعمارى. ومع هذه الاقتباسات الأدبية الرفيعة وصلت السينما الروائية الهولندية إلى النضج.

وفى عام ١٩٥٨ تأسست أكاديمية السينما الهولندية، وكانت الموجة الأولى من الطلبة الخريجين متأثرة بالموجة الجديدة الفرنسية. وخلال أسابيع قليلة وبميزانية ضئيلة، صنع بيم دى لابارا (ولد عام ١٩٤٠) وفيم فيرستابين

(١٩٣٧-٢٠٠٤) فيلم "*gelukkige terugkeer van Joszef Katus De Minder*" (١٩٦٦) الذى عرض فى كان، واستمرا فى صنع الأفلام لينتجا ثلاثة عشر فيلمًا من عام ١٩٦٥ حتى ١٩٧٣، واشترك مارتين سكورسيزى فى كتابة سيناريو فيلمهما المثير "هواجس" (١٩٦٩). أما "فيلم أزرق" (١٩٧١)، فيتناول بشكل حميمى كيف أن محكومًا عليه سابقًا - فاتته الثورة الجنسية - يلحق بها، واستطاع فيرستابين أن يدافع ضد منع عرض الفيلم، مما أسرع بنهاية الرقابة التقليدية. وكان فرانز فايز (ولد عام ١٩٣٨) قد درس فى أكاديمية السينما الهولندية، والمركز التجريبى للسينما فى روما، وصنع أول أفلامه الروائية الطويلة بالفيلم التجريبى "فتاة العصابات" (١٩٦٦)، ثم حقق نجاحًا تجاريًا مع أفلام نمطية أخرى مثل "الشحاذ" (١٩٧٢). ومنذ فيلم "شارلوت" (١٩٨٠) وما بعده، عمل فايز بأسلوب أكثر شخصية، فى أفلام تدور فى عالم المسرح، والهولوكوست، وصدمات الناجين اليهود.

وشقت الأفلام التسجيلية التجريبية طريقًا جديدة فى بداية الستينيات. وعلى النقيض من الأفلام التسجيلية الهولندية السابقة، فإن البشر أصبحوا يعاملون كأفراد وليسوا كنماذج. وقام لويس فان جاسترين (ولد عام ١٩٢٢) بتحليل اللقطات التى التقطها لعنف الشرطة ضد طالب برىء فى فيلم "لأن دراجتى وقفت هناك" (١٩٦٦). وقدم يان فريمان (١٩٢٥-١٩٩٧) فيلمه *Karel Appel* (١٩٦٢) الذى رُفض فى هولندا لكنه فاز بالدب الذهبى فى برلين. وفى عام ١٩٨٨ قام فريمان بالمشاركة فى تأسيس "المهرجان السينمائى التسجيلى الدولى"، وهو أكبر مهرجان سينمائى هولندى بالإضافة إلى مهرجان روتردام. وصنع يوهان فان دير كيوكين (١٩٣٨-٢٠٠١)

أفلامًا حميمية عن شخصيات، مثل "بيبى" (١٩٦٥)، وبعدها قدم أفلامًا أكثر ارتباطًا بالقضايا الاجتماعية، ومونتاج التداعى، وأسلوب ما بعد التسجيلى (الذى يتأمل هو نفسه السينما التسجيلية ويناقشها – المترجم). وقام بإعادة تجميع صورة للواقع فى تكوينات متمردة، أو شاعرية، أو متأملة، مثل "أنا أحب الدولارات" (١٩٥٨)، و"قرية أمستردام العالمية" (١٩٩٦).

وحتى السبعينيات، كانت سينما التحريك تعنى السينما المتعاقد عليها، فمن أجل شركة فيليبس صنع جورج بال (١٩٠٨-١٩٨٠) تحريكًا بالعرائس فى الثلاثينيات، ووصل إنتاج التحريك إلى الذروة فى الخمسينيات مع أفلام مارتين تونذر (١٩١٢-٢٠٠٥) وجوب جيسينك (١٩١٣-١٩٨٤). ومنذ السبعينيات أنتج بول دريسين وجيريت فان ديك أفلام تحريك حرة للبالغين. وبالإضافة إلى ذلك فإن أفلام "قلعة الرمال" (كو هودمان، ١٩٧٧)، "أنا الحلوة" (بورج رينج، ١٩٨٤)، "الأب والابنة" (مايكل دودوك دى ويت، ٢٠٠٠)، قد فازت بجوائز أوسكار.

وكان عام ١٩٧١ نقطة تحول فى تاريخ السينما الهولندية. فقد كان نجاح "فيلم أزرق" قد تم تجاوزه بنجاح فيلم فيرهوفين "يوميات عاهرة" (١٩٧١)، وكان فيلمه "بهجة تركية" (١٩٧٣) أكثر فيلم هولندى حقق نجاحًا، فقد شاهده ٣,٣ مليون متفرج، فقد حقق الفيلم – الذى دار حول قصة حب عارمة لكنها تنتهى بالفشل – إثارة بواسطة إيقاعه الحيوى، ونجميه الجديدين روتجر هاور (ولد عام ١٩٤٤) ومونيك فان دى فين (ولدت عام ١٩٥٢)، ومشاهد العرى الصريح فيه. وبفضل هذا النجاح، علاوة على أفلام فيرهوفن بالغة النجاح تجاريًا مثل "كيتى تيبيل" (١٩٧٥)، و"جندى البرتقال" (١٩٧٧)،

شهدت السينما الهولندية أيامًا مزدهرة، بتركيز الأفلام على الاحتلال الألمانى، والماضى الاستعمارى، والتحرر الجنسى (المثلى). كما نجح بعض الممثلين مثل روتجر هاور وجيرون كرابى (ولد عام ١٩٤٤) نجاحًا عالميًا، ورحل فيرهوفين ومدير تصويره يان دى بونت (ولد عام ١٩٤٣) إلى هوليود. وفى الولايات المتحدة صنع فيرهوفين أفلام الخيال العلمى "الشرطى الآلى" (١٩٨٧) و"استدعاء كامل للذاكرة" (١٩٩٠)، وفيلم الإثارة الحسى "غزيرة أساسية" (١٩٩٢)، وأفلامًا أخرى، وانتقدت أفلامه لاستخدامه المثير للجنس والعنف. كما أسس دى بونت سمعة فى هوليود بأفلام الأكشن المثيرة "سرعة" (١٩٩٤) و"إعصار" (١٩٩٦)

ومنذ عام ١٩٧١، ارتفعت أعداد الجماهير مرة أخرى، ووصلت إلى إحدى الذروات الصغرى فى عام ١٩٧٨، الذى شهد عرض فيلمى "شحم" و"حمى ليلة السبت". ومنذ ذلك الحين عادت إلى الناقص مرة أخرى بشكل أكثر حدة، واستمر ذلك حتى بداية التسعينيات. وبلغ عدد الجمهور الحد الأدنى فى عام ١٩٩٢ (١٣,٧ مليونًا) ثم تزايد بعد ذلك ببطء. لقد تغيرت السينما الهولندية تدريجيًا بعد عام ١٩٧٦، مع ظهور جيل جديد من المخرجين، مثل أنى دى يونج (ولد عام ١٩٥٣)، وأورلو سوينكه (ولد عام ١٩٥٢)، ويوس ستيللينج (ولد عام ١٩٤٥)، وهذا الأخير قام باقتباس مسرحية من القرون الوسطى ليصنع عنها فيلمًا فى عام ١٩٧٤، لكنه تحول بعد ذلك إلى التراجيكوميديا العبثية، مثل "صانع الإيهام" (١٩٨٣)، وقام فى عام ١٩٨١ بتأسيس مهرجان السينما الهولندية، والذى تمنح فيه أهم جوائز السينما الهولندية. وفى بداية الثمانينيات، فشل العديد من الأفلام، فقد كان

الكثير من المخرجين مبتدئين، بالإضافة إلى نقص الأموال. وأسست الحكومة هيئتين للتمويل المالى: صندوق دعم السينما الهولندية، والصندوق المشترك للبث الداخلى. وفى عام ١٩٩٣ اندمجت الهيئة الأولى مع صندوق دعم الإنتاج، لتكوين صندوق سينما هولندا، الذى شهد تزايدًا فى أنواع طرق الدعم السينمائى. وزاد احترام وشهرة السينما الهولندية مع حصول فيلم رادميكر "الهجوم" على جائزة الأوسكار، كذلك فيلم مارلين جوريس (ولد عام ١٩٤٨) "خط أنطونيا" (١٩٩٥)، وفيلم مايك فان ديم (ولد عام ١٩٥٩) "شخصية". وكان الفيلم الكوميدى الناجح تجاريًا "فلودر" (١٩٨٤)، من إخراج ديك ماس، ومن إنتاج شركة (*FFF*) "أفلام الطابق الثالث"، إلهامًا لحلقتين تاليتين وسلسلة تليفزيونية، ومع ذلك تراوح عدد جمهور السينما بين الارتفاع والهبوط. وأنتجت *FFF* حوالى عشرين فيلمًا، من بينها فيلمان كوميديان عبثيان من إخراج أليكس فان وارمردام: "المتلصص" (١٩٨٦) و"أبناء الشمال" (١٩٩٢)، وقامت الشركة ببناء مجمع أستوديوهات فى ألميرى (بالقرب من أمستردام)، لكنه بيع بعد سلسلة من فشل الأفلام تجاريًا.

وفى عام ١٩٩٨ أصدرت وزارة الاقتصاد قرارًا يتيح لمستثمرى القطاع الخاص خصومات ضريبية، وهكذا تلقت صناعة السينما ٢٠٠ مليون يورو خلال خمس سنوات، وأصبح من الممكن صنع أفلام باهظة التكاليف مثل "اكتشاف الجنة" (٢٠٠١) من إخراج كرابى، وارتفع نصيب الأفلام الهولندية المعروضة محليًا من ٣,٧ فى المائة فى عام ١٩٩٧ إلى ١٣,٦ فى المائة فى عام ٢٠٠٣. وكان ٢٠ فى المائة من الأفلام الهولندية فى عام ٢٠٠٣ موجهة للأطفال، وارتفعت هذه النسبة إلى ٢٥ فى المائة فى العام

التالى. لقد كان هينك فان دير ليندن (ولد عام ١٩٢٥) يخرج أطفالاً للأطفال منذ الخمسينيات، ومنذ عام ١٩٧٢ تخصص كارست فان دير موبلين فى هذا النمط أيضًا، مثلما فعل بين سومبوجارت (ولد عام ١٩٤٧) مؤخرًا، وكان فيلمه "أبيلتجى" (١٩٩٨) هو أول اقتباس عن كتب الأطفال الجماهيرية من تأليف آنى إم جى شميت، وكان الفيلم من إنتاج بيرنى بوس (١٩٤٤)، الذى أنتج أيضًا الفيلم الرائع "مينوس" (٢٠٠١) من إخراج فينسينت بال، وتتحول فيه قطة إلى فتاة. وكان فيلم يوناس نينهويس الموجه للشباب "كوستا !" (٢٠٠٠) جماهيريًا، بسبب نجومه الشباب القادمين من عالم المسلسلات التليفزيونية كاتيا شورمان وجورجينا فيربان.

لقد صنع المخرجون الجدد أفلامهم غير العادية بوسائل قليلة، مثل روبرت يان فيستديك وفيلمه "زوسى" (١٩٩٥)، وباولا فان دير أويست وفيلمها "زوس" (٢٠٠٢)، وإيدى تيرستال وفيلمه "سيمون" (٢٠٠٤). وظهرت نزعة لتحويل مسلسلات التليفزيون الكلاسيكية إلى أفلام، مثل "نعم يا ممرضة، لا يا ممرضة" (٢٠٠٢)، ونزعة أخرى للأفلام التى تعتمد على أحداث حقيقية، مثل "الإصابة بالجنون" (٢٠٠٣)، حول عصابة من الشباب فى الجنوب الكاثوليكى، مثل ٥/٦ (٢٠٠٤) حول اغتيال السياسى بيم فورتوين. وبعد تصوير هذا الفيلم بوقت قصير، اغتيل المخرج ثيو فان جوخ (١٩٥٧-٢٠٠٤) نفسه على يد متطرف إسلامى. لقد كان المجتمع الهولندى متعدد الثقافات فى بؤرة اهتمام فيلم فان جوخ "هايل !" (٢٠٠٤)، كما أن فيلم "شوف شوف حبيبى" (٢٠٠٤) من إخراج ألبيرت تير هيرت ينظر على نحو ساخر ومتعاطف إلى المغاربة الهولنديين. وانتهى قرار وزارة الاقتصاد

بالخصومات الضريبية فى عام ٢٠٠٣، ورغم ارتفاع ميزانية صندوق دعم السينما، انخفض عدد الجمهور، وقل الإنتاج، وبدا المستقبل كئيبًا أمام السينما الهولندية.

وفى الوقت الحالى يتم إنتاج وعرض نحو ٣٠ فيلمًا هولنديًا كل عام، بينما يبلغ عدد الأفلام الأمريكية ١١٥ فيلمًا، والأوروبية (غير الهولندية ٧٠ فيلمًا. وفى عام ٢٠٠٤ استولت على سوق التوزيع فروع توزيع هولندية لشركات أمريكية (يو آى بى، إخوان وارنر، ديزنى/ بوينا فيستا، كولومبيا/ ترايستار، فوكس)، وتستحوذ يو آى بى على ٢٠ فى المائة من السوق. وأكبر الموزعين الهولنديين المستقلين هى شركة إيه فيلم، وشركة آر سى فى، بينما تقوم الشركات الأمريكية الكبرى بتوزيع الأفلام الهولندية بين الحين والآخر. لقد كان لدى هولندا فى عام ٢٠٠٤ عدد من دور العرض يبلغ ٢٤٣، تشمل ٦٩٠ شاشة، و١١٤٨٨٠ كرسى. وعدد قليل من المواطنين الهولنديين هم الذين يذهبون إلى السينما، لكن الذين يرتادونها يفعلون ذلك بانتظام.

انظر أيضا:

"السينما القومية".

FURTHER READING

Albers, Rommy, Jan Baeke, and Rob Zeeman, eds. *Film in Nederland.* Amsterdam/Gent: Ludion, 2004.

Cowie, Peter. *Dutch Cinema: An Illustrated History.* South Brunswick, NJ and New York/London: A.S. Barnes/Tantivy Press, 1979.

Donaldson, Geoffrey. *Of Joy and Sorrow: A Filmography of Dutch Silent Fiction.* Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1997.

Mathijs, Ernest, ed. *The Cinema of the Low Countries.* London: Wallflower Press, 2004.

Schoots, Hans *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

Van Scheers, Rob. *Paul Verhoeven.* Translated by Aletta Stevens. London and Boston: Faber and Faber, 1997. Originally published as *Paul Verhoeven: de geautoriseerde biografie* (1996).

Ivo Blom
Paul van Yperen

الموجة الجديدة

New Wave

كانت الفترة بين منتصف الخمسينيات وأواخر الستينيات فترة تشهد تقلبات فى أجزاء عديدة من العالم. فبينما كانت البلدان الأفريقية والآسيوية تناضل من أجل الاستقلال وحصلت عليه من القوى الاستعمارية. وسعت الولايات المتحدة من مصالحها "الإمبريالية" فى جنوب شرق آسيا وأمريكا اللاتينية. بما ترك أثرًا مهمًا على القوى الاستعمارية ذاتها. وكانت هناك فى أوروبا - الشرقية والغربية - اضطرابات سياسية وثقافية واسعة النطاق، ووصل ذلك إلى ذروته فى أحداث العنف فى عام ١٩٦٨. ولم تكن السينما استثناء من التغير العام فى الدائرة الثقافية، وساهمت بقدر مهم فى هذا التغير. وشهدت تلك الفترة عددًا من "الموجات الجديدة" فى السينما فى بلدان عديدة، لكن أشهرها - والتى أعطت اسمها للموجات الأخرى التى أطلق عليها أحيانًا "السينما الجديدة" أو "السينما الشابة" - هى "الموجة الجديدة" الفرنسية، التى طفت على السطح فى عامى ١٩٥٨ و ١٩٥٩، وكان لها تأثيرات حاسمة على السينما الفرنسية، بالإضافات إلى صناعات سينما قومية أخرى، على الأقل حتى منتصف الستينيات، رغم أن تأثيرها وشهرتها استمرتا إلى فترة لاحقة وحتى اليوم.

الثقافة السينمائية الفرنسية فى الخمسينيات

تمتد ظاهرة "الموجة الجديدة" بجذورها فى حقيقة أنه بين عامى ١٩٨٥ و١٩٦٢ كان هناك ما يقرب من مائة سينمائى - كان معظمهم فى الثلاثين من العمر تقريبا - صنعوا أفلامهم الروائية الأولى. لقد كان التدفق المفاجئ لهذا العدد من المخرجين الجدد الشباب غير مسبوق فى أى صناعة سينما. وكان معظم المخرجين الفرنسيين فى منتصف الخمسينيات قد أسسوا وجودهم، ووجود أسلوب "سينما الجودة" فى الثلاثينيات والأربعينيات، ووجد المخرجون الجدد أن من الصعب عليهم دخول صناعة السينما، ومعظم الذين دخلوها تخرجوا من مدرسة السينما الفرنسية الرسمية "معهد الدراسات العليا للسينما" (إيديك *IDHEC*)، ثم عملوا لفترة طويلة كمساعدى مخرجين. وكان هناك ممثلون وكتاب سيناريو تقليديون، وأستوديوهات مجهزة وفنيون ذوو خبرة، ومخرجون فنيون ومديرو تصوير، وكان ذلك كله يشجع طريقًا تقليدية لصنع سينما مضمونة، تُصنع داخل الأستوديو، بسيناريوهات أدبية ثقيلة، وتلك كانت السينما التى تعرض لها فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) بنقد لاذع فى مقالة فى عام ١٩٥٤، نشرت فى مجلة "كراسات السينما" (عدد ٣١، يناير ١٩٥٤)، بعنوان "اتجاه فى السينما الفرنسية"، وأطلق عليها "سينما الجودة" و"سينما بابا"، بينما امتدح "المؤلفين"، أصحاب الرؤية والأسلوب الشخصيين الفرديين. واختصت "سياسة المؤلف" هذه بمدح مخرجين فرنسيين مثل جان رينوار، روبير بريسون، جاك تاتى، جاك بيكير، جان كوكتو، بالإضافة إلى مخرجين إيطاليين مثل روبرتو روسيلليني، لوكينو فيسكونتى،

ومخرجين أوروبيين مثل إنجمار بيرجمان، وكارل دراير، ولوى بونويل، وما آثار الجدل أيضًا وجود مخرجين أمريكيين مثل هوارد هوكس، أنطونى مان، نيكولاس راى، صامويل فوللر، والمخرج البريطانى ألفريد هيتشكوك.

واجتمع تروفو وعدد من زملائه النقاد فى "كراسات السينما"، جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، إيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، جاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨)، وقرروا بشكل واعٍ بإزاحة "سينما بابا" وإحلال السينما الشابة الخاصة بهم محلها، وتأسيس أنفسهم باعتبارهم "مؤلفين"، مستخدمين كتاباتهم النقدية للتحضير لصنع الأفلام. وفى مهرجان كان السينمائى فى مايو ١٩٥٩، كان الإقرار الرسمى بوصول "الموجة الجديدة"، فقد فاز الفيلم الروائى الطويل الأول من إخراج تروفو "٤٠٠ ضربة" بجائزة الإخراج، كما أن فيلم ألان رينيه (ولد فى عام ١٩٢٢) الروائى الطويل الأول "هيروشيما حبى" - رغم أنه لم يكن فى المسابقة الرسمية (لأسباب رقابية)، ورغم إثارته الكثير من المعارضة - فاز بجائزة النقاد الدوليين. ورغم أن تلك الجوائز كانت علامة على تغير حيوى، فإن "انتصار" الموجة الجديدة فى كان يجب ألا يتم تضخيمه، فقد ذهبت الجائزة الرئيسة - السعفة الذهبية - إلى فيلم مارسيل كامو "أورفيوس الأسود"، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى فيلم "نجوم" من إخراج كونراد فولف، وإنتاج مشترك بين ألمانيا الشرقية وبلغاريا، وذهبت جوائز التمثيل إلى الممثلين الرجال الثلاثة فى فيلم ريتشارد فلايتشر "إكراه"، وإلى سيمون سينيوربيه فى الفيلم البريطانى "غرفة على السطح". وفى الحقيقة أن شابرول كان قد تمتع بالفعل ومن قبل ببعض النجاح التجارى على فيلمه

الروائى الطويل الأول "سيرج الجميل" (١٩٥٨)، وكان على وشك عرض فيلمه الثانى "بنات العم" (١٩٥٩)، كما أن هناك بعض أفلام سابقة تعد علامة على وصول "الموجة الجديدة". وفى عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ أيضًا، عرضت عدة أفلام روائية طويلة كانت الأولى بالنسبة لصانعيها، مثل فيلم جودار المثير للجدل "على آخر نفس" (١٩٦٠)، وفيلم رومير "علامة برج الأسد" (١٩٥٩)، وفيلم ريفييت "باريس لنا" (١٩٦٠).

ويقول البعض إن مجموعة نقاد "كراسات السينما" الذين تحولوا إلى صنع الأفلام (رغم أنهم كانوا جميعًا قد سبق لهم صنع أفلام قصيرة خلال الخمسينيات، لم يكن بعضها أفلامًا جيدة) هم الذين يشكلون "الموجة الجديدة". وفى الحقيقة أنه عندما عرضت هذه الأفلام على نطاق واسع فى دور العرض، ومع تحقيق النجاح التجارى، أدى ذلك إلى حالة اضطراب فى صناعة السينما الفرنسية فى تيارها السائد. لكن لم يكن من المتوقع أن هذه المجموعة الصغيرة من المخرجين الذين يصنعون أول أفلامهم الروائية الطويلة – وخلال تلك الفترة القصيرة – سوف يكون لها مثل هذا التأثير. واشتهرت أيضًا مجموعة سينمائيى "كراسات" باسم مجموعة "الضفة اليمنى" (على نهر السين)، على النقيض من المجموعة الفضفاضة "للضفة اليسرى"، الأكبر فى السن قليلاً، والذين ارتبطوا مع رينيه، وأنييس فاردا (ولدت عام ١٩٢٨)، وكريس ماركر (ولد عام ١٩٢١)، وربما أيضًا جورج فرانجو (١٩١٢–١٩٨٧). وقبل نجاح فيلم رينيه "هيروشيما حبى"، فقد استطاع هؤلاء السينمائيون أحيانًا إثارة الإعجاب بأفلامهم القصيرة والأكثر فى نزعتها السياسية (وكان لكلمة "يمنى" و"يسرى" تلك المعانى المتضمنة أيضًا).

ومن أهم هذه الأفلام دراسة رينيه وماركر للنزعة الاستعمارية والفن في "التماثيل تموت أيضاً" (١٩٥٣)، ودراسة رينيه عن معسكرات الاعتقال في "ليل وضباب" (١٩٥٥)، وأفلام فرانجو المثيرة عن ذبح الحيوانات مثل "دماء البهائم" (١٩٤٩) وعن مستشفى باريس العسكري في "فندق العجزة" (١٩٥٢)، وفيلم الرحلة النقدى "الأحد فى بكين" (١٩٥٦) و"خطاب من سيبيريا" (١٩٥٧). لقد صنع مثل هذا النوع من الأفلام القصيرة، بالإضافة إلى الأجواء المتغيرة فى السينما الفرنسية من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢، فتحًا لإمكانات أمام هؤلاء المخرجين لكى يصنعوا أول أفلامهم الروائية الطويلة، مثل فرانجو وفيلم "الرأس ضد الحائط" (١٩٥٩) وفيلم "عينان بلا وجه" (١٩٥٩)، وفيلم فاردا "كليو من ٥ إلى ٧" (١٩٦١)، وفيلم ماركر "كوبا نعم" (١٩٦١) وفيلم "مايو اللطيف" (١٩٦٣). وكان رينيه قادرًا على الاستمرار فى صنع أفلام روائية طويلة مثيرة للجدل مثل "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) و"موريل، أو زمن العودة" (١٩٦٣).

وليست هناك حاجة للقول إن هناك سينمائيين آخرين انتقلوا لصنع أفلام روائية طويلة آنذاك، ويمكن القول إنهم لم يكونوا ينتمون إلى هذه المجموعة، ومنهم مخرجون مثل جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤) الذى كانت خلفيته فى صنع أفلام أنثروبولوجية مثل "أنا، زنجى" (١٩٥٨)، "الهرم الإنسانى" (١٩٦٠)، "وقائع صيف" (١٩٦١) والذى أخرجه بالاشتراك مع إدجار موران، ومثل جاك ديمى (١٩٣١-١٩٩٠) بأفلام "لولا " (١٩٦١)، و"ميناء الملائكة" (١٩٦٣)، وجاك روزيير (ولد عام ١٩٢٦) الذى استمر فى صنع أفلام قصيرة مثل فيلمه المهم فى عام ١٩٥٨ حول الشباب فى كوت دازور

"الجينز الأزرق"، وفيلمه الروائى الطويل الأول "وداعًا يا فيليبين" (١٩٦٢). كما لحق بالموجة الجديدة عدد من المخرجين الأكثر محافظة، الذين عملوا لفترة كمساعدى إخراج، ثم ساعدهم الحظ فى صنع أول أفلامهم الروائية الطويلة آنذاك، واستفادوا من ذلك الجو العام، ومنهم مخرجون مثل فيليب دى بروكا (١٩٣٣-٢٠٠٤)، ميشيل دوفيل (ولد عام ١٩٣١)، كلود سوتيه (١٩٢٤-٢٠٠٠)، إدوارد مولينارو (ولد عام ١٩٢٨).

إن تلك الحقائق المجردة حول من صنع ماذا ومتى، وماذا كانت خلفيات المخرجين، من السهل تسجيلها، لكنها لا تجيب على السؤال بالغ الأهمية: كيف كان ممكنًا أن تضطرب صناعة سينما راسخة على هذا النحو الكبير، وهل أصابها الاضطراب حقًا؟ وهناك سؤال على علاقة بذلك، يتعلق بالظروف والملابسات التى ساعدت هؤلاء السينمائيين الجدد على صنع أفلامهم. وعلاوة على ذلك، ما "الجديد" فى "الموجة الجديدة"، إذا ما كنا نتحدث بشكل عام عن مجموعة متنوعة من الأفلام والسينمائيين، لكن هناك أيضًا شيئًا مشتركًا بينهم؟

السينما الفرنسية والموجة الجديدة

فيما يخص الجوانب الاجتماعية، شهدت الخمسينيات – فى فرنسا وأماكن أخرى – تطور ثقافة الشباب، وبداية اختفاء سياسات وثقافة جيل الحرب وما بعد الحرب ليحل محله جيل جديد. واستخدم مصطلح "الموجة الجديدة" لأول مرة على يد الصحفية فرانسواز جيرو فى عام ١٩٥٨ فى المجلة الإخبارية الأسبوعية "لكسبريس"، وذلك فى سلسلة من المقالات عن

الجيل الجديد الذى ظهر فى فرنسا مع الجمهورية الرابعة، ليس فقط فى السينما وإنما أيضًا فى السياسة والثقافة بشكل عام. وكان الظهور المفاجئ والواضح لسينمائيين جدد فى عامى ١٩٥٨ و ١٩٥٩ يعنى أن ما لاحظته جيرو كظاهرة عامة قد أصبح متفردًا فى السينما.

وربما كانت هناك قوية للسبب فى أن التجسيد الأقوى لتلك الموجة الجديدة قد أفصح عن نفسه فى السينما. لقد كان لفرنسا تقاليد طويلة للنظر إلى الثقافة الجماهيرية – وربما السينما بشكل خاص – بشكل أكثر جدية أكثر مما يحدث فى الولايات المتحدة وبريطانيا. وكان ذلك ينطق بشكل خاص على فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بثقافتها الحيوية، والمثيرة للجدل أحيانًا، فى مجال النقد السينمائى والكتابة عن الأفلام، سواء فى المجلات المتخصصة مثل "كراسات السينما" ومنافستها الرئيسة "بوزيتيف"، اللتين تأسستا فى بداية الخمسينيات، أم فى الصحافة اليومية والأسبوعية. وفى فترة كان جمهور السينما السائدة يتناقص، كان ما يحافظ على هذه الثقافة – وما يساعدها على الاستمرار – هو شبكة من نوادى السينما ودور العرض الفنية، المكرسة لعرض أسابيع للأفلام القديمة، والسينما غير التجارية. وفى باريس، كان إنرى لانجلوا يعرض فى السينماتيك الفرنسى وبانتظام مادة تاريخية من كل الأنواع، بما يتيح اكتشاف – أو إعادة اكتشاف – سينما الماضى. وكانت هذه العروض تنال الكثير من الاهتمام على صفحات "كراسات"، التى اعتبرها نقادها بمثابة مدرسة للسينما. وعندما اندلعت الموجة الجديدة، كان هناك جمهور متعطش لمشاهدة هذه الأفلام الجديدة والدور التى تعرضها والمجلات

التى تناقشها وتختلف حولها، فقد كانت كل من "كراسات" و"بوزيتيف" فى العادة مختلفتين بشكل حاد حول قيمة هذه الأفلام الجديدة.

ولعبت الدولة دورًا فى الإنتاج السينمائى من خلال "المركز القومى للسينما" (*CNC*)، الذى تأسس فى عام ١٩٤٦ لمساعدة تنشيط السينما الفرنسية، لكى يقوم بدور فى التمويل، والتوزيع، والرقابة على الأفلام، بالإضافة إلى التدريب المهنى، وإقامة الأرشيفات، واختيار الأفلام للمهرجانات، وما إلى ذلك. وقبل عام ١٩٥٩ كانت الطريقة التى تقدم بها القروض تميز المنتجين والمخرجين المشهورين، رغم وجود بعض التشجيع لصناعة الأفلام القصيرة. وفى نهاية الخمسينيات، بينما كانت سينما التيار السائد الفرنسية فى أزمة، اختلفت طريقة دعم الأفلام، ففى عام ١٩٥٩ انتقل التحكم فى المركز القومى للسينما من وزارة الإعلام إلى وزارة الشئون الثقافية – التى كان وزيرها آنذاك هو العلاّمة الأدبى أندريه مالرو (١٩٠١-١٩٧٦) – وتنوع الدعم أيضًا، ليشمل سلفة مقدمًا بدون أرباح تسترد من إيرادات شباك التذاكر، تُعطى على أساس تقديم ملخص وتفاصيل فنية حول الفيلم، وضمان لأرباح من التوزيع الخارجى. علاوة على ذلك، منحت الجوائز والمنح، وعلى سبيل المثال فإن فيلم تروفو القصير "الصبية" (١٩٥٨) تكلف ٥ مليون فرنك، ومنح ٤,٥ مليون فرنك بعد إكماله، بينما تكلف أول فيلم روائى طويل لشابرول "سيرج الجميل" ٤٦ مليون فرنك، ومنح ٣٥ مليون فرنك، وهكذا استطاع المخرجان – اللذان كانا المنتجين أيضًا – إعادة استثمار هذه المنح بسرعة فى مشروعات جديدة: تروفو فى "٤٠٠ ضربة"، وشابرول فى "بنات العم". ورغم أن هذه الأشكال الجديدة والمتنوعة للدعم ساعدت فى خلق الموجة الجديدة، فإنها ظلت تميل إلى

المعالجة التقليدية نسبيًا للسينما، وليس إلى السينما الأقل اعتمادًا على السيناريو المكتوب، والتناول الأكثر ارتجالاً، كما هو الحال عند مخرج مثل جودار.

وقد استفاد سينمائيو الموجة الجديدة من موجة جديدة من المنتجين المغامرين الذين ارتضوا قبول المخاطرة، سواء الذين جاءوا من عالم الأفلام القصيرة إلى عالم الأفلام الروائية الطويلة مع سينمائيين جدد، أم سنحت لهم الفرصة أن ينتجوا أفلامًا من خلالهم. لقد كان بيير براونبيرجر (١٩٠٥-١٩٩٠) منتجًا مخضرمًا لأفلام بونويل ورينوار فى العشرينيات والثلاثينيات، لذلك لم يكن مستجدًا فى عالم الإنتاج، فقد أنتج عددًا من أفلام رينيه القصيرة فى الخمسينيات، ثم غامر فى أفلام لجان روش "أنا زنجى"، وثانى أفلام تروفو الروائية الطويلة "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠)، وفيلم جودار "حياتى لأعيش" (١٩٦٢). وكان جودار مدينًا لمنتجين مثل جورج دو بوريجار (١٩٢٠-١٩٨٤) الذى ساعده فى صنع أفلام "على آخر نفس"، و"الجندى الصغير" (١٩٦٣)، و"العساكر" (١٩٦٤)، و"الاحتقار" (١٩٦٣)، و"بيرو المجنون" (١٩٦٥) وأفلام أخرى، كما كان جودار مدينًا للمنتج أناتول دوما (١٩٢٥-١٩٩٨)، الذى ساعده على صنع أفلام "مذكر، مؤنث" (١٩٦٦)، و"شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٧). كما أنتج دو بوريجار أيضًا فيلم ديمى "لولا"، وفاردا "كليو من ٥ إلى ٧"، وريفيت "الراهبة" (١٩٦٦) و"الحب المجنون" (١٩٦٩)، بينما اشترك دومًا فى إنتاج أفلام مجموعة "الضفة اليسرى"، مثل فيلم ماركر "رسالة من سيبيريا" و"رصيف الميناء" (١٩٦٢)، وفيلم رينيه "موربيل".

واستطاع سينمائيو الموجة الجديدة تحقيق ما أنجزوه بأن استفادوا من الفرص التى فتحت أمامهم، وتحرير أنفسهم من بعض قيود صناعة السينما من التيار السائد، وكانت هذه القيود تتعلق فى جانب منها بنواحى الممارسة العملية، وطرف التفكير من جانب آخر. فمن ناحية الممارسة، فقد تم الاعتراف بأن أفلام الموجة الجديدة قد وجدت طرقًا لتفادى العقبات التى فرضتها الاتحادات والنقابات بخصوص الحد الأدنى من طاقم الفنيين، بالإضافة إلى عقبات التصوير فى المواقع الطبيعية وأمور الرقابة الأخرى، بينما رفضت بعض الأشياء التى يفترض أنها متطلبات مطلقة، مثل النجوم المشهورين ووسواس "الجودة" التقنية. وفيما يخص طرق التفكير، فإن تروفو – الذى كان على وشك الانطلاق بفيلمه "٤٠٠ ضربة" – قد أوضح موقفه فى مقالة مثيرة فى عام ١٩٥٨ عن الفيلم اليابانى قليل التكاليف "عواطف الشباب": "الشباب فى استعجال، إنهم غير صبورين، إنهم ينفجرون بكل أنواع الأفكار المجسدة. يجب على السينمائيين الشبان أن يصوروا أفلامهم على عجل، أفلام حيث الشخصيات على عجل، وحيث اللقطات تتصادم مع بعضها البعض لكى تتسابق فى الظهور على الشاشة قبل كلمة "النهاية"، أفلام تحتوى على أفكارهم". ثم اقترح على معهد "إيديك" شراء نسخة من فيلم "عواطف الشباب" ويعرضه على الطلبة فى أول أيام الإثنين من كل شهر:

"لإبعادهم عن اكتساب عقلية المساعدين. وما هى عقلية المساعد؟ يمكن تلخيصها فى: "أخيرًا أنا على وشك صنع أول أفلامى، إننى أخشى السقوط على وجهى، لقد سمحت بأن يتم فرض سيناريو وممثلين علىّ، لكن هناك شيئًا واحدًا لن أتخلى عنه، وهو الزمن، سوف أطلب أربعة عشر أسبوعًا

للتصوير، ثلاثة عشر أسبوعًا منها فى الأستوديو، لأننى إذا استطعت استغلال الزمن واستخدام الفيلم الخام بقدر ما أستطيع، سوف أكون قادرًا – ربما ليس على صنع فيلم جيد – على الأقل أن أبرهن على قدرتى على صنع فيلم". فقد تم تصوير فيلم "عواطف الشباب" فى سبعة عشر يومًا". (تروفو، ١٩٧٨، ص ٢٤٦-٢٤٧).

إن هذا يشير إلى نوع الأفلام التى أراد سينمائيو الموجة الجديدة صنعها، وما هو الجديد بشأنها، لكن كان هناك أيضًا تطورات معاصرة فى التقنية السينمائية كان لها تأثير فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، مثل الكاميرات خفيفة الوزن والمحمولة على اليد، ككاميرات أريفلكس وإكلير، التى فتحت إمكانات جديدة أمام طرق التصوير، كما أن الأفلام الخام الأكثر حساسية جعلت من الممكن التصوير دون الحاجة إلى إضاءة اصطناعية زائدة. وفى الوقت ذاته، فإن ابتكارات الترانزيستور أدت إلى معدات صوت خفيفة وصغيرة، وهو ما جعل تسجيل الصوت المتزامن فى المواقع الطبيعية أكثر بساطة. وكانت هناك تأثيرات هنا على جودة الصورة أيضًا، بالنسبة إلى تكاليف صنع الأفلام الروائية، وأيضًا بالنسبة إلى التخصص المهنى التقليدى. إن هذه التطورات التحررية تم استخدامها بواسطة جيل جديد من مديرى التصوير البارعين، جاءوا جميعًا إلى عالم الأفلام الروائية الطويلة مع الموجة الجديدة، وكان من أهمهم راول كوتار (ولد عام ١٩٢٤) (الذى عمل كثيرًا مع جودار وتروفو)، وإنرى ديكاى (١٩١٥-١٩٨٧) (الذى عمل مع تروفو وشابرول)، وساشا فيرنى (١٩١٩-٢٠٠١) (الذى عمل مع رينيه). كان كوتار مصورًا فوتوغرافيًا، وعمل فى مجال السينما التسجيلية والجرائد

السينمائية قبل عام ١٩٥٩، وهى خلفية أثرت على مظهر الأفلام التى صورها. رغم أن التقنية الجديدة كانت فى الأغلب مرتبطة بالاستخدام المهنى الأوسع لأفلام مقاس ١٦ مم – والتى كانت لدى أغلب صانعى الأفلام القصيرة خلال الخمسينيات خبرة بها – باستثناءات قليلة (مثل فيلم التجميع "ستة فى باريس" – ١٩٦٥)؛ فقد كانت الأفلام الروائية الطويلة للموجة الجديدة يتم تصويرها دائمًا فى مقاس ٣٥ مم، لكنها استفادت أيضًا من الإمكانات الجديدة. ورغم أن هذه التطورات لم تقتصر على فرنسا، فقد كان لها تأثير كبير، خاصة على السينما التسجيلية أكثر من السينما الروائية، وعلى سبيل المثال فقد كانت حاسمة لظهور وتطور "السينما المباشرة" الأمريكية. لكن التمييز بين ما هو روائى وتسجيلى أصبح مشوشًا فى كل من الموجة الجديدة الفرنسية، وبعض الموجات الجديدة الأخرى التى تلتها. وفى فرنسا كانت السينما الارتجالية والتسجيلية عند جان روش، مثل "أنا زنجى"، "الهرم الإنسانى"، "وقائع صيف"، قد تركت تأثيرًا كبيرًا على عدد من صانعى الأفلام الروائية – خاصة جودار الذى كانت أعماله تصهر الروائى والتسجيلى.

ما الجديد بشأن الموجة الجديدة؟

من الصعوبة التعبير بمصطلحات عامة عما جعل الموجة الجديدة جديدة، وذلك فى ضوء أن صانعى الأفلام لم يقوموا بشكل واعٍ بتكوين حركة أو جماعة لها أجندة جمالية موحدة، ولعل من الأفضل اعتبارها تجمعًا فضفاضًا ومتنوعًا من مخرجين جمعتهم المصادفة التاريخية. لقد قال تروفو أن الموجة الجديدة بالنسبة إليه "أن أصنع فيلمًا أول ذا تيمة شخصية قبل بلوغ

الخامسة والثلاثين"، واختزل الحركة إلى عناصر أسلوبية قليلة أو سمات إنتاجية فى تعليقه على فيلم "رجل وامرأة" حين قال إن المخرج كلود ليلوش (ولد عام ١٩٣٧) "يصور بكاميرا محمولة على اليد وبدون سيناريو مكتمل الكتابة، وإن لم يكن ليلوش جزءًا من الموجة الجديدة فإن ذلك يعنى أنها غير موجودة" (إيليير، ١٩٨٦، ص ١٠٧). وبالمثل فإن رومير قال إن أعظم ابتكار هو "صنع الأفلام على نحو قليل التكاليف" (إيليير، ١٩٨٦، ص ٨٧). وحتى "مجموعة كراسات"، ربما كانت مجموعة نقاد أكثر من كونها مجموعة مخرجين، حيث إن اهتماماتهم المختلفة قد فرقت بين الواحد منهم والآخر.

وحتى مع ذلك، فإن يمكن القول إن جودار، وتروفو، وجماعة "كراسات" بشكل عام، شعروا أن السينما الفرنسية من التيار السائد – فيما عدا "المؤلفين" الفرنسيين الذين أعجبوا بهم – قد فقدوا العلاقة الحميمة مع واقع الحياة اليومية الفرنسية (وهو ما كانوا يقدرونه فى السينما الإيطالية المعاصرة لروسيلينى وآخرين). لم يكن هذا يعنى أنهم أرادوا صنع أفلام المشكلات الاجتماعية فى فرنسا المعاصرة، وإنما أنهم شعروا أن السينمائيين يجب أن يعرضوا ويتحدثوا عما يعرفونه جيدًا، أى الحياة اليومية من حولهم. لقد كتب جودار فى مجلة "فنون" فى أبريل ١٩٥٩ بأنه يلاحظ المفارقة بين عدم دعوة تروفو رسميًا لحضور مهرجان كان كناقد فى عام ١٩٥٨، لكن فيلم "٤٠٠ ضربة" قد تم اختياره بواسطة مالرو باعتباره ممثلاً رسميًا وجيدًا لفرنسا فى عام ١٩٥٩: "للمرة الأولى هناك فيلم شاب قد اختير رسميًا لكى يكشف عن الوجه الحقيقى للسينما الفرنسية للعالم كله" (جودار، ١٩٧٢، ص ١٤٦). لقد كان جودار يستهدف المخرجين القدامى، أصحاب "سينما

بابا"، وانتقد بقسوة حركات الكاميرا فى أفلامهم، ومادة الموضوع، والتمثيل والحوار، ولخص الأمر كالتالى: "إننا لا نستطيع أن نسامحكم لأنكم لم تصوروا أبدًا الفتيات كما نحبهن، والصبيان كما نراهم كل يوم، والآباء كما نكرههم أو نعجب بهم، والأطفال كما يثيرون دهشتنا أو يجعلوننا غير مبالين بهم، بكلمات أخرى: الأشياء كما هى فى الحقيقة" (جودار، ١٩٧٢، ص ١٤٧). وكانت أفلام جودار، وتروفو، وشابرول، وروميR، وريفيت، تميل إلى أن تتفادى الموضوعات "الكبيرة"، لتفضل حميمية عادات الحياة اليومية الفرنسية، التى تتركز فى الشوارع، والحانات، والدكاكين، والشقق، والحياة العائلية والعلاقات بين الرجل والمرأة، والعلاقات الجنسية والعلاقات الأخرى، خاصة بين قطاع الشباب. لقد أوحت أفلامهم شعورًا قويًا بفرنسا المعاصرة – خاصة باريس، وإن لم تقتصر الأفلام عليها – وبما تبدو عليه بالصورة والصوت. وكان التصوير فى المواقع الطبيعية عاملاً مهمًا هنا، خاصة مع حساسية للطريقة التى يتحدث بها الناس: استخدام اللهجة العادية وكلمات الشتائم فى فيلم جودار "على آخر نفس" كان منفرًا لبعض قطاعات الجمهور، بينما بدا ذلك بالطبع صادقًا تمامًا لآخرين.

تجديد الشكل السينمائى

لكن ذلك قد يوحى بأن الأفلام كانت ذات نزعة طبيعية، ودراسات تراقب وتسجل الحياة الفرنسية المعاصرة. ورغم أن ذلك كان مكونًا مهمًا – وعلى سبيل المثال بدا فيلم "٤٠٠ ضربة" منحدرًا مباشرة من الواقعية الجديدة الإيطالية عند فيتوريو دى سيكا وشيزارى زافاتينى، رغم أنه ذو طابع

شخصى وذاتى – فإن هناك عناصر مكونة أخرى – على نقيض من النزعة الطبيعية – كانت موجودة أيضًا. وعلى سبيل المثال، فإن عشق نقاد مجلة "كراسات" للسينما الأمريكية لم يكن يعنى أنهم يصنعون أفلامهم عن بُعد مثل أقرانهم الأمريكيين (أى بدون مسحة شخصية – المترجم)، لكن السينما الأمريكية – والسينما بشكل عام – كانت مرجعًا للأفلام وشخصياتها. لذلك فإن ثانى أفلام تروفو الروائية الطويلة "أطلق النار على عازف البيانو" جمع بين إحساس موحٍ بالمكان والزمان والشخصيات المعاصرة، وعناصر من فيلم العصابات، والميلودراما، والكوميديا، وهو تجسيد على "انفجار فى النمط السينمائى" كما أطلق عليه تروفو، كما أن فيلم "على آخر نفس" يستخدم همفرى بوجارت وفيلم الجريمة الأمريكى (الذى كان مكرسًا لأفلام حرف ب وأستوديو مونوجرام) كمرجع، ولكن من وجهة نظر بطل (ضد) فرنسى ومعاصر تمامًا.

وإذا كان مخرجو السينما الجديدة ينتقدون بقسوة "سينما بابا" لفقدانها أى إحساس بما هو سينمائى فى السينما، فإنهم كانوا مهتمين أيضًا بما يجب أن يعايشه الجمهور فى أفلامهم كسينما بالعديد من الطرق، وهذا كان يعنى أشياء عديدة. فقد عبَّر المخرجون عن شوقهم إلى واستمتاعهم بالسينما من خلال طرق مليئة بالحيوية – والإبهار أحيانًا – وتقبلهم لإمكانات الوسيط السينمائى، وأيضًا من خلال إشارات إلى مشاهد وشخصيات فى أفلام أحبوها. وقال جودار إنه أراد أن يعطى الإحساس بأن تقنيات السينما قد تم اكتشافها توًا لأول مرة. وفيلم "على آخر نفس" يخلو من كثير من الاستمرارية السردية التقليدية، بالقطعات المونتاجية القافزة، والحذف

السردى، والأحداث العشوائية، والالتقاطات الطويلة، وما إلى ذلك، بينما يقدم فيلم "أطلق النار على عازف البيانو" مجموعة من الأدوات السينمائية، مثل اللقطات الكبيرة جدًا المفاجئة، والعناوين المكتوبة على الشريط، واستخدام مونتاج الحدقة (دائرة تتسع أو تضيق لتكشف عن اللقطة التالية – المترجم)، وهى التقنيات المستعارة من مراحل مختلفة من تاريخ السينما. وتلك الإستراتيجيات أعطت الأفلام الأولى للموجة الجديدة نوعًا من الجدة وخفة اللمسة، وإحساس تلقائى أو مرتجل، يختلف تمامًا عن الأفلام الثقيلة وذات النزعة الأدبية والمصورة داخل الأستوديو التى كانت تميز سينما التيار السائد الفرنسية فى الخمسينيات. وسرعان ما أصبح أسلوب تروفو أكثر تقليدية، بينما لم يتوقف أو يستمر حقًا كل من رومير وشابرول عن التساؤل حول المواضعات السردية لكن جودار وحده هو الذى ظل دائمًا يحطم المواضعات، ويجرب فى المرحلة التالية للموجة الجديدة. إن فيلم "حياتى لكى أحيا" هو فيلم روائى عن الحياة، لكنه فى الوقت ذاته استكشاف منهجى لوظيفة ومعنى حركة الكاميرا، والمونتاج، والسرد، والصوت. وفيلمه "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" هو فيلم روائى، وهو أيضًا بحث تسجيلى عن إعادة تنظيم باريس، ودراسة صارمة للشكل السينمائى وعملية اتخاذ القرار بواسطة المخرج. وفى فترة لاحقة وضع ريفيت نفسه فيما وراء التيار السائد بارتجالات طويلة مثل "الحب المجنون" (١٩٦٨، وهو يستغرق أكثر من أربع ساعات)، و"الطيف" (١٩٧٣، فى نسخة أكثر من أربع ساعات، وأخرى فى اثنتى عشرة ساعة)، والفيلم الأكثر تجارية لكنه يظل تجريبيًا "سيلين وجولى يذهبان لركوب قارب" (١٩٧٤، ويزيد عن ثلاث ساعات)، وهو يستخدم

المسرح فى العادة كمجاز للسينما. وبالقدر نفسه من النجاح، ساعد تروفو، وشابرول، ورومير، فى وضع القط بين الحمائم، عندما دمجوا طرق الإنتاج التقليدية فى أعمالهم، وصنعوا أفلامًا برجوازية لجمهور برجوازى، بينما استمر جودار وحده فى رفع راية التجريب الراديكالى. واستجاب جودار بشكل خاص للتقلبات السياسية لمايو ١٩٦٨ وأعقابها، بأفلام ذات نزعة سياسية جادة، ونظرية، وثورية أيضًا من الناحية الشكلية، مثل "رياح من الشرق" (١٩٧٠)، قبل أن يحاول كسب جمهور أوسع فى "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢).

وفى فيلم رينيه "هيروشيما حبى"، تعرف نقاد "كراسات" على نوع جديد من الجدة والحداثة أكثر مما دعوا هم أنفسهم إليهم فى أفلامهم، رغم أن جودار وريفيت قدموا بسرعة شديدة أنواعًا جديدة من الحداثة فى السينما. لقد أعلن رومير أن فيلم رينيه هو "فيلم جديد تمامًا"، وأن رينيه "هو أول سينمائى حديث فى عصر السينما الناطقة" (إيلبير، ١٩٨٥، ص ٦١). إن إستراتيجيات رينيه فى المونتاج والتوازى جعلته يبدو هو الوريث لسيرجى إيزنشتين والحداثيين السوفييت الآخرين فى العشرينيات، بينما كان المعادل – بل المتقدم على – التيارات السائدة آنذاك لحداثة الرواية الفرنسية. لم يكن ذلك مفاجئًا، إذا أخذنا فى الاعتبار أن رينيه أخرج سيناريوهات كتبها رواد فى "الرواية الجديدة" (وهى حركة أدبية ذات أساليب متنوعة لكنها مهتمة أساسًا بالزمن وتأثيرات التكنولوجيا الحديثة)، مثل مارجريت دورا (١٩١٤-١٩٩٦) التى كتبت سيناريو "هيروشيما حبى"، وألان روب جرييه (ولد فى عام ١٩٢٢) الذى كتب سيناريو "العام الماضى فى مارينباد"، وجان

كيرول (١٩١١-٢٠٠٥) الذى كتب "موريبل، ليل وضباب". وفى الوقت ذاته، فإن استخدام رينيه الأسلوبى للغموض والالتباس، والذاتية، والتعليق الشاعرى من خارج الكادر، واللقطات الخاطفة التى تقطع السياق، وحركة الكاميرا، والصوت، هذا الاستخدام يميز أعماله حتى تلك المرحلة التى كانت بعيدة عن النزعة الطبيعية، كما أن مادة موضوعه - وهى مادة "ثقيلة" وفلسفية، بتيمات مثل الحرب والعصر الذرى، والزمن، والذاكرة - تجعل أعماله سينما "فن" أكثر من أعمال نقاد "كراسات" عندما صنعوا أفلامًا. لذلك فإن أعمال رينيه وأعمال مخرجين آخرين من "الضفة اليسرى" - رغم الجدل الحاد الذى أثاره فيلم "هيروشيما حبى" بسبب موضوعه والمتطلبات التى فرضها على جمهوره - تم قبولها كسينما فن فى فرنسا وأماكن أخرى. إن النقاد الذين كانت لديهم مشكلات لتصور نوع "الفن" الذى يصنعه جودار فى أفلامه، لم يجدوا مثل هذه الصعوبات مع رينيه، حتى لو لم يكن هناك أحد - خاصة مع فيلم "العام الماضى فى مارينباد" - متأكدًا تمامًا بما تقصده أفلامه أو ما الذى تدور عنه.

متى كانت الموجة الجديدة؟

بالطبع، فإن العديد من سينمائيى الموجة الجديدة كان لكل منهم أسلوبه الفردى، مثل عوالم ديمى الروائية شديدة الرومانسية، والمغلقة، وحركات الكاميرا الغنائية واستخدام الموسيقى، ومثل نسخة فرانجو من السريالية، وأفلام روش التسجيلية المرتجلة. وبمعنى ما، فإن النقطة الأهم كانت أنه هناك سينمائيون فرديون لكل منهم رؤية خاصة وأسلوب خاص، وليسوا

مجموعة ذات أهداف وأفكار موحدة، وأكثر من مجرد كونهم مختلفين عن أكثر فردية من التيار السائد السابق. وبقدر صعوبة وصف "الموجة الجديدة" بوصفها حركة، فإن من الصعوبة البالغة تحديد متى وصلت إلى نهاية. فأغلب أهم السينمائيين الذين ظهروا آنذاك استمروا فى صنع أفلام وتطوير أنفسهم والتغير: جودار، ريفيت، رومير، شابرول، رينيه، على سبيل المثال، استمروا فى العمل خلال السبعينيات والثمانينيات. ومع ذلك يمكن القول إن الفترة التى استطاع فيها ذلك العدد الكبير من السينمائيين الشبان صنع أول أفلامهم، انتهت فى عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣، وبهذا المعنى فإن فترة "الموجة الجديدة" - فى أقوى تجلياتها - كانت قصيرة ولم تستمر إلا أربع أو خمس سنوات. كما كان من الصعب أيضًا أن نحدد بدقة متى بدأت الموجة الجديدة. هل تعود إلى فيلم شابرول "سيرج الجميل" فى عام ١٩٥٨، أو إلى مهرجان كان فى عام ١٩٥٩، وماذا عن فيلم لوى مال (١٩٣٢-١٩٩٥) "مصعد إلى المشنقة" الذى صنع فى عام ١٩٥٧ ولم يعرض إلا فى عام ١٩٥٨، وماذا عن فيلمه المثير للجدل "العشاق" (١٩٥٨)، وكلاهما موجة جديدة فى مادة الموضوع - الأخلاقيات الجنسية المعاصرة - وموجة جديدة فى المظهر؟ لقد كان لوى مال خريجًا لمعهد إيديك، ثم عمل مساعدًا، لا ينطبق بدقة على شخصية الموجة الجديدة - ورغم عمله مساعدًا لكل من كوستو وبريسون، فإن فترة خبرته كمساعد لم تكن تقليدية. لكن كلا من هذين الفيلمين تم تصويره بواسطة إنرى ديكاى، مدير التصوير فى أربعة من أفلام شابرول الأولى، وفى فيلم تروفو "٤٠٠ ضربة"، وكان الفيلمان من بطولة جان مورو (ولد عام ١٩٢٨)، التى كانت مرتبطة بقوة بالموجة الجديدة (رغم أنها مثلت فى أفلام فرنسية منذ عام ١٩٤٩). وعلاوة على ذلك، فإن فيلم "العشاق" كان

من تصميم بيرنار إيفيان (ولد عام ١٩٢٩)، الذى عمل فيما بعد مخرجًا فنيًا مع شابرول، وديمى، وجودار، وتروفو، وكان من بين الذين حددوا مظهر سينما الموجة الجديدة. ولكن إذا كانت أفلام لوى مال الروائية الأولى تعتبر جزءًا من الموجة الجديدة، إذن لماذا ليست أيضًا الأفلام الأولى للمخرج روجيه فاديم (١٩٢٨-٢٠٠٠) - مثل أول أفلامه "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦)؟ لقد مر فاديم بفترة عمل تقليدية كمساعد فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، كما أن الحياة الفنية لبريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤) انطلقت مع هذا الفيلم، رغم ظهورها سابقًا فى أفلام مخرجين آخرين، وكانت غير مهتمة كثيرًا بالموجة الجديدة، والحياة الفنية لمدير تصوير الفيلم أرمان تيرار (١٨٩٩-١٩٧٣) قد بدأت فى الثلاثينيات. ومع ذلك، عندما ظهر الفيلم رأى فيه نقاد "كراسات" شيئًا من الأسلوب الفضفاض وغير المصقول، والعلاقات الجنسية المعاصرة التى كانوا يفتقدونها فى معظم أفلام السينما الفرنسية آنذاك. بل إننا إذا نظرنا إلى تاريخ أقدم، فإن فيلم أنييس فاردا الروائى (متوسط الطول) *La Pointe-Courte* (١٩٥٦) - الذى صُنع خارج مؤسسات صناعة السينما (وربما لذلك لم يتم توزيعه جيدًا)، وكان ذا ميزانية منخفضة، وتم تصويره فى المواقع الطبيعية، وتوازى فيها ما هو روائى وما هو تسجيلى، وقام بمونتاجه رينيه، كما أن جان بيير ميلفيل (١٩١٧-١٩٧٣) - الذى كان ما يشبه أبًا روحيًا للموجة الجديدة - والذى أعطاه جودار دورًا مساعدًا كمخرج سينمائى فى "على آخر نفس"، كان قد صنع أفلام مثل "صمت البحر" (١٩٤٩) و"بوب المقامر" (١٩٥٥)، بشكل مستقل، وفى المواقع الطبيعية، وبميزانيات منخفضة.

وبحلول عامى ١٩٦٢-١٩٦٣، كان كل من تروفو، وجودار، وشابرول، ورومير، وريفيت، ورينيه، وفاردا، وماركر، وديمى، وروش، ومال، قد أسسوا وجودهم كمخرجين كبار ذوى شهرة عالمية، رغم أن أهم أعمال معظمهم لم تكن قد ظهرت بعد. ولكن من تلك النقطة كان تتم مناقشتهم - وبشكل متزايد - كسينمائيين فرديين أكثر من كونهم أعضاء فى مجموعة أو حركة. وأفلامهم تدين بالكثير ليس فقط لجيل جديد من المنتجين ومديرى التصوير كما كان الحال بالفعل، ولكن أيضًا لجيل جديد من الممثلين، مثل جان بول بلموندو (ولد عام ١٩٣٣)، جان مورو، جان كلود بريالى (ولد عام ١٩٣٣)، بيرناديت لافونت (ولدت عام ١٩٣٨)، إيمانويل ريفا (ولد عام ١٩٢٧)، أنا كارينا (ولدت عام ١٩٤٠)، وآخرين، وكان بعضهم ممثلين قبل الموجة الجديدة - مثل جان مورو - وأصبحوا هم وجوه الوجوه الجديدة، وأيضًا لمؤلفين موسيقيين جدد مثل ميشيل ليجران وجورج ديليرو، ومديرين فنيين جدد مثل بيرنار إيفيان، وجميعهم أسهموا فى إعطاء الموجة الجديدة مظهرًا وصوتًا مميزين. ورغم أن الموجة الجديدة، والتغيير الذى أحدثته فى السينما الفرنسية، تظلان أسطورة قوية حتى اليوم، فقد انتهت كظاهرة، وحققت "انتصارها". وفى الوقت ذاته، فإن الطريقة التى ظهرت بها الموجة الجديدة، وبعض "التحرر" من السينما القديمة، استمرا فى التأثير داخل فرنسا وخارجها.

التأثير العالمى للموجة الجديدة الفرنسية

كان تأثير الموجة الجديدة كبيرًا حتى إن أفلامها شوهدت على نطاق واسع، وكان لذلك بلا شك تأثيرات مهمة على السينمائيين الشباب فى العديد

من الأماكن فى العالم. وكان التوزيع الواسع والاستقبال الحماسى للأفلام مساعدًا على خلق ظروف يمكن فيها صنع ومشاهدة ومناقشة أعمال إبداعية فى بلدان أخرى. وبالمقارنة مع الخمسينيات، فقد كان هناك انفجار حقيقى لأفلام ترفض الموضوعات القديمة والقوالب القديمة أيضًا – التى كانت تسعى للإتقان "المصقول" – مما أدى لذوبان الفاصل بين ما هو روائى وما هو تسجيلى، وتزايد النزعة السياسية خلال الستينيات. وعاصر الموجة الجديدة الفرنسية بشكل أو بآخر ما يسمى "الموجة الجديدة البريطانية" التى بلغت ذروتها ما بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٣، مع مخرجين مثل تونى ريتشاردسون، ليندساى أندرسون، جون شليزينجر، جاك كلايتون. كما أن مصطلح "الموجة الجديدة" أُعطى بواسطة النقاد لسينما جديدة ظهرت فى تشيكوسلوفاكيا، التى بلغت ذروتها ما بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٨، مع مخرجين مثل ميلوش فورمان، فيرا شايتيلوفا، ياروميل ييريش، إيفالد شورم، يان نيميتش، ييرى مينزيل، كما شهدت بلدان أخرى من المعسكر الشرقى مولد أعمال إبداعية، مع مخرجين مثل رومان بولانسكى، وجيرزى سكوليموفسكى فى بولندا، وميكلوش يانشكو، وأندراس كوفاكس، واستيفان زابو فى المجر، ودوسان ماكفييف، وألكساندر بيتروفيتش فى يوجوسلافيا. وفى أوروبا الغربية ظهر سينمائيون جدد: بيرنارد بيرتولوتشى، ماركو بيلوكيو، إيرمانو أولمى، بيير باولو بازولينى، وفرانشيسكو روزى فى إيطاليا، وبو فيدربيرج وفيلجوت سيومان فى السويد، وفى فترة لاحقة ريستو يارفا وجاكو باكاسفيترا فى فنلندا. وفى ألمانيا عام ١٩٦٢، ظهر "بيان أوبرهاوزن" المدين بشكل واضح تمامًا إلى "الموجة الجديدة"، والذى دعا

للسينما الألمانية الأصيلة الجديدة لها "مؤلفون"، وهاجم "سينما بابا" الألمانية، مع تطبيق نظام القروض للأفلام الأولى لمخرجيها، وتأسيس مدرسة للسينما فى منتصف الستينيات، لتظهر بدايات "السينما الألمانية الجديدة". وظهر فيلم ألكاسندر كلوجه "فتاة الأمس" (١٩٦٦)، وبعد أفلام لكل من فولكر شلوندورف، جان مارى ستراوب ودانييل أوييه، راينر فيرنر فاسبيندر، فيرنر هيرتزوج، فيم فيندرز. وفى مكان أبعد مثل اليابان، كان ناجيزا أوشيما يصنع أول أفلامه فى عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠، وفى البرازيل شهدت السينما الجديدة (سينمانوفو) بداياتها فى عامى ١٩٦١ و ١٩٦٢، مع أول الأفلام الروائية الطويلة لجلوبير روشا وراى جويرا، وفى بدايات الستينيات حتى منتصفها جاءت أول الأفلام الروائية الطويلة لكل من كلود جوترا، جيل جرو، جان بيير لوفيفر فى كويبك، وفى الهند ظهرت أعمال راديكالية عند ريتويك جاتاك ثم الأعمال الأولى لكل من مرينال سين وشيام بينيجال.

وكانت التقلبات السياسية والثقافية فى أواخر الخمسينيات وخلال الستينيات، والتى أعقبت مولد وتعميد الموجة الجديدة الفرنسية، واضحة تمامًا فى تلك الموجات السينمائية الجديدة. لقد كانت الموجة الجديدة الفرنسية مؤثرًا مهمًا فى العديد من الموجات الجديدة، وحركات السينما الجديدة والشابة التى تلتها. وفى الكثير من الحالات، لقد كان لقب "الموجة الجديدة" تتم استعارته لكى يربط بين هذه الحركات والموجة الجديدة الفرنسية، سواء كوسيلة للتسويق، أم كتصنيف نقدى عام. لكن ما العلاقة بين هذه الموجات الجديدة والموجة الجدية الفرنسية؟ فرغم وجود علاقة ما فى كل تلك الحالات، أو صلة ما، أو تأثير ما، فمن الصعب جدًا فى الحقيقة الإجابة عن هذا السؤال.

لقد أوضحت الموجة الجديدة الفرنسية أنه فى وجود ظـروف مواتيـة يمكن للسينمائيين الشباب إحداث تغيير عميق فى مظهر وسمعة صناعة السينما فى البلدان المختلفة دون اللجوء إلى المسارات التقليدية. كما أوضحت الموجـة الجديدة الفرنسية أيضًا أن هناك أنواعًا مختلفة من القصص التى يمكن روايتها، وطرقًا جديدة ومختلفة تمامًا لروايتها، وهى دروس تعلمها جيـل جديـد مـن السينمائيين فى تشيكوسلوفاكيا والبرازيل وكويبك. لكن هل يجب علينا اعتبـار أن الموجة الجديدة الفرنسية هى التى أشعلت شرارة الموجات الجديدة المتعددة التى تلتها فى الستينيات وكانت المؤثر الأهم فيها، أم يجب رؤيتها كأحد مظاهر – ولعلها أول المظاهر وأوضحها وأهمها – لتغيرات زلزالية وقعت فى السينما والمجتمع فى بقاع مختلفة من العالم فى الوقت نفسه تقريبًـا ؟ لقـد شـهدت الخمسينيات والستينيات تطورات فى السينما وفى مجالات أخرى من الثقافـة كان لها تأثير عالمى، مثل الميراث القوى للواقعيـة الجديـدة، والانخفـاض المستمر فى جمهور هوليود وصناعات السينما السائدة الأخرى بـسبب تـأثير التليفزيون ومولد سينما الفن، وظهور ثقافة الشباب، وتطور تقنيات جديدة فـى الكاميرات، والفيلم الخام، وتسجيل الـصوت، والانتـشار المتزايـد لأفكـار وممارسات بيرتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦). كما كانـت هنـاك تـأثيرات عالمية أخرى فى المجال السياسى، مثل نهاية أحد أنـواع الإمبراطوريـات، وظهر نوع آخر، وما تلى ذلك من تغير التوازن فى القوى العالمية، وصـعود اليسار الجديد فى الغرب، وتحدى الاشتراكية التى فرضها الـسوفييت علـى أوروبا الشرقية. لقد كان لهذه العوامل الجديدة، مجتمعة مع السياقات الخاصـة فى كل بلد، المختلفة تمامًا فى بريطانيا مـثلاً عنهـا فـى تـشيكوسلوفاكيا أو البرازيل، أثر فى إحداث تغيرات فى صناعات السينما القومية، وهى تغيـرات تتشابه فى نقاط وتختلف فى أخرى.

كما يمكن القول إن العوامل الثقافية والاقتصادية التى تؤثر فى العـــادة فى السينما تؤدى إلى إحداث تغيرات دورية بالنسبة لتحرير أو "تنقية" الوسيط السينمائى من تراكم المواضعات السابقة التى لم توضـــع موضـــع التـــساؤل والمراجعة. ومن هذا المنظور فإن الموجة الجديدة الفرنسية قد تبعت خطوات الواقعية الجديدة الإيطالية، وشاركتها بعض الاهتمامات، بينما حركة "دوجما ٩٥" على سبيل المثال اعتمدت على الموجة الجديـــدة الفرنـــسية باعتبارهـــا المرجع الأهم بالنسبة لها.

انظر أيضاً:

"تاريخ السينما"، "فرنسا"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cameron, Ian, et al. *Second Wave*. London: Studio Vista. 1970.

Douchet, Jean. *French New Wave*. Translated by Robert Bonnono. New York: Distributed Art Publishers, 1999.

Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Translated by Tom Milne. Edited by Jean Narboni and Tom Milne. London: Secker and Warburg; New York: Viking, 1972; reprint, New York: Da Capo, 1986.

Graham, Peter, ed *The New Wave*. London: Secker and Warburg; Garden City, NY: Doubleday, 1968.

Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma*. Vol. 1: *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

———, ed. *Cahiers du Cinéma*. Vol. 2: *The 1960s: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Routledge and Kegan Paul, 1986.

Marie, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Translated by Richard Neupert. Malden, MA: Blackwell, 2002.

Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.

Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

Truffaut, François. "A Certain Tendency of the French Cinema." In *Movies and Methods: An Anthology*, edited by Bill Nichols, vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1975.

———. *The Films in My Life*. New York: Simon & Schuster, 1978; London: Allen Lane, 1980.

Jim Hillier

جان لوك جودار

ولد فى باريس، فرنسا، فى ٣٠ ديسمبر ١٩٣٠

كان جان لوك جودار ناقدًا منذ منتصف الخمسينيات (كان ناقدًا غريب الأطوار بحق) فى مجلة "كراسات السينما"، مع أندريه بازان، وإيريك رومير، وجاك ريفيت، وفرانسوا تروفو، وكلود شابرول، الذين صنعوا بعض الأفلام القصيرة فى الخمسينيات، لكنهم تعلموا السينما من خلال مشاهدة الأفلام والكتابة عنها. وكما يقول جودار: "تصورنا جميعًا فى مجلة "كراسات" أننا مخرجو المستقبل، وكانت مشاهدة الأفلام فى نوادى السينما وفى السينماتيك طريقة للتفكير بالسينما وعنها، وكانت الكتابة طريقة لصنع الأفلام".

وكان أول أفلام جودار الروائية الطويلة هو "على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠)، الذى ساهم فى الإعلان الواضح عن قدوم الموجة الجديدة، وبعث حالة من الانتعاش والذعر معًا بقصته غير التقليدية ومعالجته السينمائية، بسرده المتشظى، والالتقاطات الطويلة الملتقطة غالبًا بكاميرا محمولة على اليد، والمونتاج القافز. وسرعان ما أصبح جودار هو "الطفل الشقى" للموجة الجديدة الفرنسية، والملتزم بالتجريب الشكلى، ورفض صناعة الأفلام من خلال سيناريو تام الكتابة. لقد كان يبدأ عادة يوم التصوير من خلال القليل من الملاحظات والأفكار، ليرتجل السيناريو وحركة الكاميرا.

كما كان ملتزمًا بغزارة الإنتاج، فصنع ثلاثة عشر فيلمًا بين عـامى ١٩٦٠ و١٩٦٧، ورغم اعتبار بعض هذه الأفلام خفيفة، فإن أفلامًـا أخـرى مثـل "الحياة لتعيش" (١٩٦٢)، و"العساكر" (١٩٦٣)، و"شلة اللامنتمين" (١٩٦٤)، و"امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، كانت أعمالاً مهمة بميزانيات منخفضة، تعكـس المجتمع المعاصر، وتطرح أسئلة جوهرية حول مواضعات الأسلوب والمعنى والصوت والصورة. واستمر جودار فى التجريب بأفلام عاليـة الميزانيـة، وبالشاشة العريضة، والألوان، فى أفلام مثل "الاحتقار" (١٩٦٣). وكان فيلم "بييرو المجنون" (١٩٦٥) عملاً يجسد أفكار جودار الجوهرية، فهو متأمـل لذاته، أسلوبى، غنائى، سيرة ذاتية، مضحك، قلق، يائس. أما "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٧) فهو خليط جرىء من البحث، والـسينما التـسجيلية، والروائية.

وبعد الأفلام الأكثر سياسية "الصينية" (١٩٦٧) و"عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، وبالقرب من ثورة مايو ١٩٦٨، هجر جودار جمهور سينما الفـن من أجل سينما مناضلة، تفكيكية، "سينما مضادة" تهاجم المجتمع البرجـوازى والسينما البرجوازية، بأفلام مثل "رياح من الشرق" (١٩٧٠) الذى شارك فى إخراجه مع جان بيير جوران تحت رعاية "جماعة دزيجا فيرتـوف"، لكنـه حاول فيما بعد إعادة التواصل مع جمهور سينما الفـن بـالفيلم ذى الطـابع البريختى "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢).

ورغم استمرار جودار فى صنع أفلام شهيرة حتى العقد الثـامن مـن عمره، مثل "كل واحد ونفسه" (١٩٨٠)، و"التحية لك يا مارى" (١٩٨٥)، فإن شهرته تعتمد في الأساس على أعماله التجريبية فى الستينيات والـسبعينيات.

وإن الإلهام الثورى الذى بثته الموجة الجديدة الفرنسية هو فى جوهره الإلهام الذى بثه جودار، والذى خلق واحدًا من أضخم مجموعات التحليلات النقدية حول أى سينمائى منذ منتصف القرن العشرين.

مشاهدات مقترحة:

"على آخر نفس" (١٩٦٠)، "الحيـاة لتعـيش" (١٩٦٢)، "العـساكر" (١٩٦٣)، "الاحتقار" (١٩٦٣)، "شلة اللامنتمين" (١٩٦٤)، "امرأة متزوجـة" (١٩٦٤)، "بييرو المجنون" (١٩٦٥)، "مذكر مؤنـث" (١٩٦٦)، "شـيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٧)، "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، "رياح مـن الشرق" (١٩٧٠)، "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢)، "كل واحـد ونفـسه" (١٩٨٠)، "التحية لك يا مارى" (١٩٨٥)، "فى مديح الحب" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Brown, Royal S., ed. *Focus on Godard.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.

Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard.* Translated by Tom Milne. Edited by Jean Narboni and Tom Milne. London: Secker and Warburg; New York: Viking, 1972; reprint, New York: Da Capo, 1986.

MacCabe, Colin, with Mick Eaton and Laura Mulvey. *Godard: Images, Sounds, Politics.* London and Basingstoke: Macmillan; Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible.* Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 1999.

Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: Vent d'est." *Afterimage*, no. 4, autumn 1972. Reprinted in *Peter Wollen: Readings and Writings* (London: Verso, 1982), and in *Movies and Methods: An Anthology*, edited by Bill Nichols, vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985.

Jim Hillier

آلان رينيه

ولد فى فان، فرنسا، فى ٣ يونيو ١٩٢٢

كان آلان رينيه خلال مراهقته صانع أفلام ٨ مم هاويًا، ودرس لفترة قصيرة فى مدرسة السينما، وعمل خلال الأربعينيات كمشغل كاميرا ومونتير. وكان فيلمه القصير الأول من مقاس ٣٥ مم هو "فان جوخ" (١٩٤٨)، وجاء بعده أفلام أخرى حول الفن: "جيرنيكا" (١٩٥٠)، "جوجان" (١٩٥١)، "التماثيل أيضًا تموت" (١٩٥٣، الذى اشترك فى إخراجه مع كريس ماركر). وكان رينيه يقوم فى العادة بمونتاج أفلامه، كما قام بمونتاج أول أفلام أنييس فاردا الروائية ذى الطول المتوسط والمبدع "*La Pointe-Courte*" (١٩٥٤)، الذى يعد سابقًا على الموجة الجديدة الفرنسية. واشتهر رينيه لفيلمين قصيرين تاليين يقومان على الذاكرة: "الليل والضباب" (١٩٥٥)، الذى يجاور لقطات ملونة معاصرة ولقطات قديمة تاريخية بالأبيض والأسود لمعسكر أوشفتيز، بينما يقوم التعليق بالتأمل فى الزمن، والذاكرة، والمسئولية، وكان الفيلم الثانى هو "كل الذاكرة فى العالم" (١٩٥٦) الذى يستكشف المكتبة القومية الفرنسية.

وأول أفلام رينيه الروائية الطويلة هو "هيروشيما حبى" عن سيناريو مارجريت دورا، وعرض فى مسابقة مهرجان كان عام ١٩٥٩. وكان كل من قصة الفيلم – علاقة قصيرة بين امرأة فرنسية ورجل يابانى فى هيروشيما فى الحاضر، متجاورة مع ذكرياتها عن علاقة حب مع جندى ألمانى فى فرنسا المحتلة خلال الحرب العالمية الثانية، كما أن شكل الفيلم،

أثار الجدل. لقد أعاد رينيه التفكير في الزمن السردى، وتقاطع الحاضر والماضى، والكاميرا الأسلوبية، والتعليق الشاعرى من تيار الوعى خارج الكادر. وقام رينيه مع ماركر وفاردا بتشكيل قلب جماعة "الضفة اليسرى" اليسارية الأكثر حداثية من حركة الموجة الجديدة (بينما كانت جماعة "الضفة اليمنى" تشكلت بواسطة نقاد "كراسات السينما").

وفيلم "هيروشيما حبى" محورى فى تأسيس مصداقية الموجة الجديدة والقدرة التجارية عبر العالم كله. أما فيلم رينيه الثانى الروائى الطويل "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) عن سيناريو ألان روب جرييه، فقد أحدث جدلاً أكبر، ببنائه الذاتى والغامض للزمن والسرد، فقد تجادل النقاد طويلاً حول ما يعنى الفيلم. واستمر رينيه فى تلك الاهتمامات بموضوع الذاكرة والزمن فى فيلم "موريل، أو زمن العودة" (١٩٦٣) عن سيناريو جان كيرول، وفيلم "الحرب انتهت" (١٩٦٦) عن سيناريو جورج سيمبرن، ووجد النقاد فيهما استمرارًا فى الغموض والشكلانية عند رينيه وكُتَّاب "الرواية الجديدة" الذين اختار رينيه العمل معهم بأسلوب ذهنى يفتقد العواطف.

والعديد من أفلام رينيه الأخيرة – صنعها كالعادة مع كتاب، مثل ديفيد ميرسيه فى "العناية الإلهية" (١٩٧٧)، ومع ألان إيكبورن فى "تدخين/ ممنوع التدخين" (١٩٩٣) – قد أثارت الإعجاب، وقال بعض النقاد إن أفلامه بعد الثمانينيات أصبحت أكثر شخصية. واستمر رينيه فى صنع أفلام مثيرة للاهتمام خلال عقده التاسع من العمر، لكن شهرته تعتمد فى الأساس على أعماله الحداثية تمامًا التى أخرجها تحت مظلة "الموجة الجديدة" فى الفترة بين ١٩٥٩ و ١٩٦٦.

مشاهدات مقترحة:

"ليل وضباب" (١٩٥٥)، "هيروشيما حبى" (١٩٥٩)، "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١)، "موربيل، أو زمن العودة" (١٩٦٣)، "الحرب انتهت" (١٩٦٦)، "أحبك، أحبك" (١٩٦٨)، "العناية الإلهية" (١٩٧٧)، "ميلو" (١٩٨٦)، "تدخين/ ممنوع التدخين" (١٩٩٣)، "نفس الأغنية القديمة" (١٩٩٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Armes, Roy. *The Cinema of Alain Resnais*. London: Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1968.

Kreidl, John Francis. *Alain Resnais*. Boston: Twayne, 1977.

Monaco, James. *Alain Resnais: The Role of Imagination*. London: Secker and Warburg; New York: Oxford University Press, 1978.

Sweet, Freddy. *The Film Narratives of Alain Resnais*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.

Ward, John. *Alain Resnais, or the Theme of Time*. London: Secker and Warburg, 1968.

Jim Hillier

نيـــوزيلنـــدا

New Zealand

اتسمت صناعة السينما فى نيوزيلندا بفترات محددة من النشاط والخمول، وتراوح بين الاقتصار على السوق المحلية والوصول إلى الأسواق العالمية. وتلك السمة تمكن ملاحظتها بدرجات متفاوتة فى صناعة السينما غير الهوليودية وفى البلدان النامية، لكنها ملحوظة بشكل خاص فى نيوزلندا، التى صنعت ما يقرب من مائتى فيلم روائى طويل، حوالى ٩٠ فى المائة منها فى الفترة منذ عام ١٩٧٨.

وفى صناعة السينما النيوزيلندية قبل الحرب، كان هناك خليط من الإبداع المحلى والإنتاج العالمى الذى يستفيد بأكبر قدر من إمكانات التصوير فى المواقع الطبيعية. ورغم الفوارق الاقتصادية بين تلك الفترة وما يحدث حاليًا، تظل هذه العوامل مهمة فى الإنتاج المعاصر لمؤثرات الصور المولدة كومبيوتريًا، ومشاهد "الأكشن المبهرة"، والتى ارتبطت بالسينما النيوزيلندية والأفلام التى تصنع فيها. وكان من أهم تلك الأفلام "الساموراى الأخير" (٢٠٠٣)، "وقائع مملكة نازيا: الأسد، والساحرة، والدولاب" (٢٠٠٥)، وثلاثية بيتر جاكسون "مملكة الخواتم" (٢٠٠١-٢٠٠٣)، وفيلمه "كينج كونج" (٢٠٠٥)، وهى الأفلام التى تم تصويرها فى نيوزيلندا، مستفيدة من إمكانات الإنتاج والتصوير، وتسهيلات ما بعد التصوير (مثل المونتاج والمؤثرات

الخاصة – المترجم)، مما جذب اهتمامًا عالميًا غير مسبوق لهذه الصناعة القومية. لكن هناك خطرًا فى أن نيوزيلندا سوف تشتهر فقط بأفلام الفانتازيا، والقصص الأسطورية، والدراما التاريخية الملحمية التى تصور أراضٍ أجنبية غريبة. ورغم الاحتفاء بهذا الجانب من السينما النيوزيلندية، فإن هناك أفلامًا ممولة محليًا بميزانيات أكثر تواضعًا، وقصص ذات أهمية ومغزى اجتماعى وثقافى عند المجتمعات المحلية، وتحاول هذه الأفلام الوصول إلى توزيع خارجى. إذن السينما النيوزيلندية تتزايد شهرتها فى العالم، لكنها تظل أيضًا تواجه تحديات فى تصدير مزيد من أفلامها التى لا تنال قسطًا كبيرًا من العرض.

سنوات التكوين

لم تمنع عزلة نيوزيلندا الجغرافية عن التعرف على السينما فى نفس الوقت نفسه الذى عرفتها بلدان العالم الغربى. ففى عام ١٨٩٦ عرض لأول مرة أفلام كاينيتوجراف أديسون، وفى عام ١٨٩٨ بدأ إيه إتش هوايتهاوس تصوير أحداث مثل "رجل الفرقة الثانية إلى حرب البوير" (١٩٠٠)، وهو أول فيلم نيوزيلندى باقٍ حتى الآن. وفى عام ١٩١٠ تم بناء أول دار عرض سينمائى، هى "مسرح الملك" فى ويلينجتون. وكان أول فيلم روائى طويل هو "هينيموا" (١٩١٤)، من إنتاج وإخراج جورج تار (١٨٨١–١٩٦٨)، وتكلف خمسين جنيهًا نيوزيلنديًا فقط. وخلال الأعوام العشرين التالية، صُنع أو صُور فى نيوزيلندا تسعة عشر فيلمًا آخر، لكن أقل من نصف هذا العدد هو الذى بقى حتى الآن فى نسخة كاملة. وعلاوة على ذلك فإن سبعة من هذه الأفلام

– مثل ريموند لونجفورد "تمرد على السفينة باونتى" (١٩١٦)، وفيلم جوستاف باولى "القصة العاطفية لهينى موا" (١٩٢٦) – كانت أفلامًا من إنتاج أجنبى، وقصصًا رومانسية أو درامية تتضمن فى العادة شخصيات من شعب "ماورى" (شعب نيوزيلندا الأصلى – المترجم) فى أدوار رئيسة، وعلى خلفية من المناظر الطبيعية الخلابة لنيوزيلندا. وتاريخ السينما النيوزيلندية المبكرة يتداخل مع تاريخ السينما الأسترالية، بوجود سينمائيين مثل ريموند لونجفورد (١٨٧٨-١٩٥٩)، بومونت سميث (١٨٨١-١٩٥٠)، هارينجتون رينولدز (١٨٥٢-١٩١٩)، وستيلا ساذرن، الذين اشتركوا فى صنع أفلام فى كلا البلدين.

وأى دراسة للرواد السينمائيين فى فترة ما قبل الحرب سوف تبدأ مع أعمال إدوين كوبراى (١٩٠٠-١٩٩٧)، ورودول هيوراد (١٩٠٠-١٩٧٤)، وجاك ويلش. ويعد فيلم "فى المزرعة" (١٩٣٥) أول فيلم روائى طويل نيوزيلندى ناطق، واستخدم نظام الصوت الذى ابتكره ويلش بنجاح فى عام ١٩٣٠، وهو تطوير لنظام كوبراى بتسجيل الصوت على الشريط، والذى عرض لأول مرة فى عرض خاص لجريدة كوبراى السينمائية فى عام ١٩٢٩. وكان كوبراى – مثل هيوارد – قد صنع أفلامًا قصيرة طوال الفترة الصامتة، وهى أفلام كوميدية اجتماعية حققت فى العادة نجاحًا جماهيريًا. لقد صُنعت هذه الأفلام فى أواخر العشرينيات أيام الظروف الصعبة، وكان تستخدم أماكن وشخصيات محلية فى قصص كانت تعرض آنذاك فى دور عرض الأحياء السكنية. وعمل هيوارد مساعدًا مع لونجفورد فى أستراليا، كما صنع أفلامًا فى نيوزيلندا أفلامًا كوميدية اجتماعية مثل "وينيفريد من

وانجانوى" (١٩٢٨)، "فضيحة تاكابونا" (١٩٢٨)، "ابنة إينفركارجيل" (١٩٢٨). وصنع خلال حياته الفنية الممتدة سبعة أفلام روائية طويلة، هى "سيدة الكهف" (١٩٢٢)، "موقف ريوى الأخير" (أعاد صنعه فى عامى ١٩٢٥ و ١٩٤٠)، "محاكمة تى كوتى" (١٩٢٧)، "سندريللا الأحراش" (١٩٢٨)، "على طريق موات" (١٩٣٦)، "أن تحب ماورى" (١٩٧٢).

وكان هيوارد والمنتج جون أوشيا (١٩٢٠-٢٠٠١) من الشخصيات المهمة بين الثلاثينيات والسبعينيات. لقد صُنعت أربعة أفلام روائية طويلة بين عامى ١٩٤١ و ١٩٧٢، وثلاثة منها من إخراج أوشيا، وهى "حاجز مكسور" (١٩٥٢ - بالاشتراك فى الإخراج مع روجر ميرامس)، "هروب" (١٩٦٤)، "لا تدعها تسيطر عليك" (١٩٦٦)، وهذه الأفلام أمثلة على قدرة السينمائيين النيوزيلنديين على العمل بميزانيات وموارد محدودة، كما أنها تعكس التزام أوشيا العميق بتطوير هوية قوية لنيوزيلندا، وصنعت جميعًا بواسطة شركة باسيفيك، التى أسسها ميرامس وآلون فالكونر فى عام ١٩٤٨. قبل ذلك كانت شركة الإنتاج الوحيدة فى نيوزيلندا هى "وحدة السينما القومية" التى تأسست فى عام ١٩٤١، فى أعقاب توصية من السينمائى التسجيلى جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) خلال زيارته للبلاد فى عام ١٩٤٠، وقامت هذه الوحدة بإنتاج أفلام تسجيلية، وجرائد سينمائية، وأفلام دعائية حكومية، واستمر عطاؤها يمثل تقاليد قوية فى السينما غير الروائية النيوزيلندية، التى سيطرت فيها المناظر الطبيعية الخلابة، وتسجيل الوقائع، والأحداث، مثل كارثة أو مهرجان أو زيارة ملكية.

وأصبحت "وحدة السينما القومية" – جنبًا إلى جنب شركة باسيفيك – حقلاً لتدريب الجيل التالى من السينمائيين النيوزيلنديين، والذين صنعوا أول أفلامهم الروائية الطويلة فى السبعينيات والثمانينيات، مثل المخرجين جون لينج، جون ريد، بول ماوندر، جايلين بريستون، بارى باركلى (ولد عام ١٩٤٤)، وسام بيلزبورى، بالإضافة إلى الممثل سام نيل (ولد عام ١٩٤٧)، وجميعهم قضوا سنوات التكوين فى هاتين الشركتين الموجودتين فى ويلينجتون. بالإضافة إلى ذلك كانت هناك "جماعة السينما البديلة" ومقرها أوكلاند، مثل جيف ستيفن، وليون ناربى، اللذين تميزت أعمالهما بالمسحة الفنية والتجريبية. كما كانت هناك أيضًا "شركة سجق أكمى/ مجموعة بليرتا"، مثل جيف ميرفى (ولد عام ١٩٤٦) وبرونو لورانس (١٩٤١–١٩٩٥)، اللذين كانا أصلاً ممثلين متجولين، ثم ارتبطا بأفلام التيار السائد والأكشن والكوميديا، التى تصور سلوكًا ثقافيًا مضادًا. وكانت تلك الجماعات الأربع خلف الموجة الجديدة للسينما النيوزيلندية التى ظهرت بين منتصف وأواخر السبعينيات.

الموجة الجديدة وما بعدها

بدأت الموجة الجديدة فى السينما النيوزيلندية فى عام ١٩٧٧، مع تأسيس "لجنة السينما الانتقالية" (تأسست اللجنة السينمائية الدائمة فى عام ١٩٧٨)، التى أخذت نموذجها من صناعة السينما الأسترالية، وشركة تطوير السينما الأسترالية، والتى كانت قد بدأت فى عام ١٩٧٠. كما كان عام

١٩٧٧ مهمًا بسبب عرض فيلم "جماعة بليرتا/ شركة سجق أكمى" "الرجل البرى" من إخراج ميرفى، كذلك فيلم روجر دونالدسون (ولد عام ١٩٤٥) من نمط الإثارة والسياسة "كلاب نائمة"، وكان لهذا الفيلم الأخير تأثير خاص، إذ أكد على الحاجة للدعم الحكومى لصناعة الأفلام الروائية الطويلة، وكان من بين المبادرات المقدمة نظام للخصومات الضريبية. وجاءت إثر ذلك زيادة فى الإنتاج، مع استخدام السينمائيين لما عرف فيما بعد باسم التهرب الضريبى، وكان التزايد التالى لأفلام الإنتاج المشترك العالمية علامة على الحوافز المالية التى يمكن الحصول عليها آنذاك من التصوير فى نيوزيلندا. وانتهى هذا التهرب فى عام ١٩٨٢، لكن الأفلام استمرت فى الاستفادة فى ظل النظام القديم، إذا تم استكمالها قبل سبتمبر ١٩٨٤ وأدى ذلك إلى تزايد فى إنتاج الأفلام، لتعرض ثلاثة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلاً بين عامى ١٩٨٤ و ١٩٨٥. وانتهت الموجة الجديدة مع عرض آخر الأفلام التى استفادت من الخصومات الضريبية فى عام ١٩٨٦. وقال الكثيرون إن الصناعة أصيبت بالضرر من "أمركة" الأفلام، وإعاقة الإبداع المحلى، والأفلام التى كان الدافع الأساسى لصنعها هو الحوافز المالية.

لكن تلك الفترة حصلت السينما النيوزيلندية على اهتمام عالمى مهم، بفضل أفلام مثل فيلم ميرفى "وداعًا لفطيرة لحم الخنزير" (١٩٨١). وكان فيلم ميرفى التالى هو "أوتو" (١٩٨٣) (١٩٨٣)، وهو فيلم ويسترن نيوزيلندى يدور فى حرب الماورى خلال القرن التاسع عشر، كما أن فيلم دونالدسون التالى لفيلمه "كلاب نائمة" كان "القصر الساحق" (١٩٨٢)، وهو ميلودراما تظهر قدرات التمثيل لبرونو لورانس (أشهر ممثلى السينما النيوزيلندية)،

وحصل الفيلم على نجاح نقدى وجماهيرى فى الولايات المتحدة. وبعد عام جاء فيلم فينسينت وارد (ولد عام ١٩٤٦) "ليلة العيد" (١٩٨٤)، وهو من أفلام الفن النيوزيلندية القليلة، وكان أول فيلم نيوزيلندى يتم اختياره للعرض فى مسابقة مهرجان كان، ولعله كان علامة على نضج هذه السينما القومية.

وكانت أفلام الموجة الجديدة النيوزيلندية تسودها دراما الأكشن المثيرة، بأبطال من الذكور، ومشاهد خطرة، ومطاردات السيارات. ومن نتائج هذه السينما فى نيوزيلندا أفلام الطريق، مع فيلم "وداعًا فطيرة لحم الخنزير" كنموذج، ومن النماذج الأخرى "عد بى" (١٩٨٢)، و"هروب بارع" (١٩٨٦)، وهى الأفلام التى تركز على المناظر الجغرافية للبلاد، وعلى العلاقات بين أبطال من الذكور، وذلك فى جانب منه انعكاس لصناعة سينما ذكورية، وتأثير من ممثلى الثقافة المضادة مثل جماعة بليرتا. كما أنه نتيجة لصناعة حاولت دخول التيار السائد العالمى بأفلام تجارية تتحدث بلغة متأثرة بالأنماط الفيلمية، وقصص شديدة الإثارة تصلح لأسواق أجنبية. لقد كان ميرفى ودونالدسون – اللذان أظهرا مهاراتهما فى صنع هذه النوعية من الأفلام – منجذبين إلى هوليود فى النصف الثانى من الثمانينيات. كما أن آخرين مثل بيلز بيرى، ووارد، وديفيد بلايث (ولد عام ١٩٥٦)، جاءوا بعد ذلك بمزيج من حلقات تليفزيونية مصنوعة فى الولايات المتحدة، وأفلام تليفزيونية، وأفلام روائية طويلة للعرض فى دور العرض. وعلى سبيل المثال فإن بيلز بيرى – الذى أخرج الأفلام النيوزيلندية مثل "خيال المآتة" (١٩٨٢)، و"فندق ضوء النجوم" (١٩٨٧)، صنع فيلم "حرروا الحوت ويللى ٣" (١٩٩٧) فى

الولايات المتحدة. وكان ميرفى – وبشكل خاص دونالدسون – قد نجحا فى الولايات المتحدة، ميرفى بأفلام مثل "بنادق شابة ٢" (١٩٩٠) و"تحت الحصار ٢" (١٩٩٥)، ودونالدسون بأفلام "كوكتيل" (١٩٨٨)، و"أنواع حية" (١٩٩٥) و"جحيم دانتى" (١٩٩٧).

وفى المراحل الأخيرة من النهضة السينمائية فى نيوزيلندا، ظهرت تحديات لهيمنة السينمائيين الرجال الأوروبيين، وجاءت من اتجاهات عديدة. وكان أول فيلم روائى طويل أخرجته امرأة وحدها هو فيلم ميلانى ريد "هروب محاكمة" (١٩٨٤)، والذى سبق مباشرة عرض فيلم إيفون ماكاى المأخوذ عن كتاب أطفال "الصامت" (١٩٨٤)، وفيلم جايلين بريستون "الرجل الخطأ" (١٩٨٥). وكانا فيلما ريد وبريستون من نوعية أفلام الإثارة النفسية، وجزءًا من التقاليد المستمرة لسينما ***Kiwi Gothic*** ، وهى سينما عزلة ويأس حيث تتهدد المساحة الشخصية بقوى تمنع الاستقرار، وحيث يبرز المكان الطبيعى القوى. والفيلم الروائى الطويل الأول الذى صنعه شخص من شعب الماورى هو "تجاتى" (١٩٨٧) من إخراج بارى باركلى، وبممثلين وطاقم يتكون أساسًا من شعب الماورى. وبعد عام قامت ميراتا ميتا (ولدت عام ١٩٤٢) – التى أخرجت أفلامًا تسجيلية معارضة قوية مثل "الحصن ٥٠٧" (١٩٨٠) و"باتو !" (١٩٨٣) – بصنع الفيلم الروائى الطويل "ماورى" (١٩٨٨). وركزت أفلام باركلى على أهمية المجتمع، بينما كانت أفلامه ميتا تتحدى أسطورة نيوزيلندا المتجانسة عرقيًا. واستمرت تجسيدات ثقافة الماورى بفيلمها ذى التوجه والذى فاز بجوائز "فى يوم من الأيام كان هناك محاربون" (١٩٩٣)، وهو دراما اجتماعية حضرية واقعية قاسية حقق آنذاك

نجاحًا تجاريًا كبيرًا فى نيوزيلندا، وفيلم "راكبة الحوت" (٢٠٠٢) وهو رؤية عن قرية صغيرة ذات مناظر طبيعية جميلة، وترشح للأوسكار لبطلته الممثلة كيشا كاسيل هيوز. ولكن نجاح هذين الفيلمين لم يستطع أن يخفى أن سينما الماورى لا تزال تفتقد فرص الإنتاج.

وعرض فيلم لى تاما هورى (ولدت عام ١٩٥٠) "فى يوم من الأيام كان هناك محاربون" فى الوقت نفسه تقريبًا الذى عرض فيه فيلم جين كامبيون (ولدت عام ١٩٥٤) "البيانو" (١٩٩٣) الذى ترشح للأوسكار، وفيلم بيتر جاكسون (ولد عام ١٩٦١) الذى قوبل بالاحتفاء النقدى "مخلوقات سماوية" (١٩٩٤)، والذى كان انقطاعًا عن أفلام جاكسون الأولى للرعب مثل "ذوق سيئ" (١٩٨٧) و"ذو المخ الميت" (١٩٩٢). وكانت التسعينيات فترة ازدهار لصناعة السينما النيوزيلندية، لكن بدا أن الأفلام كانت تفشل عندما تحاول محاكاة نجاح أفلام سابقة. ورحل تاما هورى سريعًا إلى هوليود، حيث أخرج أفلامًا مثل إحدى حلقات سلسلة أفلام جيمس بوند "الموت فى يوم آخر" (٢٠٠٢)، كما ركزت كامبيون على العمل فى الخارج. وظل جاكسون – فيما يبدو وحده – فى الوطن، وبدلاً من أن يرحل إلى هوليود جاءت هوليود إلى نيوزيلندا باستثمارات كبيرة لصنع أفلام ملحمية تحتاج إلى مؤثرات الصور المولدة كومبيوتريًا، التى يتم خلقها فى أستوديوهات "ويتا" فى ويلينجتون. لكن سينما نيوزيلندا ليست مجرد أقزام (كما فى "ملك الخواتم" – المترجم)، أو كينج كونج، أو مملكة نارينا، ونجح مخرجون مثل هارى سيينكلير ("أمير اللبن"، ٢٠٠٠)، وبراد ماكجان ("فى قبو أبى"، ٢٠٠٤)، وجلين ستاندرينج ("مخلوق مثالى"، ٢٠٠٠)، مع فيلم نيكى كارو "راكبة الحوت"، فى تكوين مجموعة جديدة من السينمائيين القادرين على صنع أفلام تصور نيوزيلندا بشكل يلقى جاذبية لدى الجمهور العالمى.

انظر أيضاً:

"أستراليا"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Conrich, Ian, and Stuart Murray, eds. *New Zealand Filmmakers.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 2007.

Dennis, Jonathan, and Jan Bieringa, eds. *Film in Aotearoa New Zealand.* Wellington, NZ: Victoria University Press, 1996.

Ian Conrich

شركة باراماونت

Paramount

تمثل شركة باراماونت أستوديو هوليوديًا من الطراز الأول، ونموذجًا حقيقيًا لصناعة السينما فى كل مراحل تطورها، بدءًا من تأسيسها فى بداية القرن العشرين كشركة إنتاج وتوزيع متكاملة، حتى وضعها فى القرن الواحد والعشرين كقسم فرعى داخل إمبراطورية "فياكوم" العالمية الشاسعة لوسائط الاتصال. وخلال فترة هوليود الكلاسيكية، شيدت باراماونت أضخم سلسلة دور عرض، لتصبح الأستوديو المسيطر المتكامل رأسيًا، فى الوقت الذى كانت تضم الفنانين من خلال التعاقدات، وتكوّن التوليفات الفيلمية المميزة التى تعتمد على النجوم، حين لم يكن ينافسها إلا شركة مترو جولدوين ماير (إم جى إم). وفى الحقيقة أن هيمنة باراماونت كانت ملحوظة تمامًا، حتى أنها أصبحت الهدف الأول لحملة وزارة العدل الأمريكية ضد الاحتكار، فى "قضية باراماونت" التى استغرقت عقودًا، وانتهت بعد الحرب العالمية الثانية بتحلل نظام الأستوديو، ونهاية عصر هوليود الكلاسيكى. وناضلت باراماونت فى فترة ما بعد الحرب، وكانت أولى الشركات التى تتعرض لموجة الاندماج فى شركات كبيرة فى أواخر الستينيات، حين اشترتها شركة "جالف + ويسترن" وكان ذلك إيذانًا بتحول باراماونت إلى إنتاج المسلسلات التليفزيونية، رغم أن قسمها السينمائى سرعان ما استعاد مكانته من خلال سلسلة من الأفلام فائقة النجاح مثل "قصة حب" (١٩٧٠) و"الأب الروحى" (١٩٧٢).

وعادت باراماونت فى النهاية إلى التميز فى صناعة السينما من خلال سلاسل الأفلام الناجحة، مثل "رحلة النجوم"، "إنديانا جونز"، "شرطى بيفرلى هيلز"، بالإضافة إلى إنتاج مستمر لمسلسلات التليفزيون الناجحة. وكانت تلك هى العناصر الأساسية لأسلوب الشركة فى عصر هوليود الجديدة، الذى شهد أيضًا عدة تغيرات مهمة وذات دلالة فى بناء الشركة. فخلال الثمانينيات، تخلصت "جالف + ويسترن" من استثماراتها خارج مجال وسائط الاتصال، وحولت نفسها إلى "اتصالات باراماونت". وفى التسعينيات، عندما تعرضت هوليود لموجة اندماجات ثانية، تم الحصول على باراماونت من خلال شركة فياكوم العملاقة فى مجال وسائط الاتصال العالمية، وبعدها خبا أسلوب الشركة المميز على نحو متزايد، عندما أصبحت باراماونت مجرد واحد من أقسام الاتصال فى تلك الإمبراطورية، التى كانت تضم أيضًا بلوكباستر، إم تى فى، شوتايم، سايمون آند شوستر، وأخيرًا – والأكثر أهمية – "سى بى إس"، بالإضافة إلى عشرات – بالمعنى الحرفى للكلمة – من وحدات الترفيه ووسائط الاتصال الأخرى. وتظل باراماونت بالطبع "علامة تجارية" مهمة واستثمارات رئيسية داخل إمبراطورية فياكوم، رغم أن باراماونت الألفية الجديدة شديدة البعد عن الشركة السينمائية المندمجة التى قام بتجميعها أودلف زوكور (١٨٧٣-١٩٧٦) قبل ما يقرب من قرن من الزمان.

باراماونت ومولد نظام الأستوديو الهوليودى

خُلقت شركة أفلام باراماونت فى عام ١٩١٦، بواسطة اندماج شركتين بارزتين للإنتاج السينمائى، هما "ذا فيماس بلايرز" و"جيسى إل لاسكى"، مع

باراماونت التى كانت شركة توزيع على مستوى الولايات المتحدة كلها. كانت "فيماس بلايرز" قد تأسست فى عام ١٩١٢ بواسطة أدولف زوكور، المهاجر المجرى الذى بدأ فى عالم سلسلة الأكشاك والدكاكين الصغيرة، ودور العرض المتواضعة (نيكلوديون)، فى نيويورك فى بداية القرن العشرين. كان مقر "فيماس بلايرز" هو مدينة نيويورك، وتمتعت بنجاح مبكر فى مجال إنتاج وتوزيع الأفلام ذات البكرات المتعددة ("ذات الطول الروائى")، ودورت إستراتيجية تعتمد على سوق نجوم السينما وسرعان ما كانت تنافس شركات مثل فوكس ويونيفرسال. وفى الوقت ذاته، كان ثلاثة من شبان منتجى الأفلام: جيسى لاسكى (١٨٨٠-١٩٥٨)، وصاموئيل جولدفيش (١٨٨٢-١٩٧٤) الذى أصبح اسمه فيما بعد صاموئيل جولدوين، وسيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، يبدأون شركة إنتاج فى هوليود فى عام ١٩١٣، وحققوا نجاحًا كبيرًا فى عام ١٩١٤ مع أول أفلام الشركة "رجل من قبيلة سكو". وفى ذلك العام نفسه، عندما كانت الأفلام تصبح بسرعة سلعة ترفيه مهمة، قام دابليو دابليو هودكينسون (١٨٨١-١٩٧١) بتكوين شركة توزيع عبر البلاد، وهى شركة أفلام باراماونت، لعرض الأفلام التى تنتجها فيماس بلايرز، ولاسكى، وشركات أخرى.

وسرعان ما أدرك زوكور مزايا الاندماج والتكامل بين الإنتاج والتوزيع، وتحول إلى الهجوم الذكى والشرس الذى جعله النموذج الأول لطغاة هوليود. وفى عام ١٩١٥ كان زوكور قد بدأ بالفعل فى تكامل نظام النجوم مع ممارسة "الحجز مقدمًا"، مستخدمًا أفلام مارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩) ونجوم القمة الآخرين ليزيد من مبيعات كل الإنتاج، وبدأ فى فهم

منطق الإنتاج على الساحلين الشرقى والغربى مع التوزيع عبـر الولايـات المتحدة كلها. وفى عام ١٩١٦، أشرف زوكور على اندماج فيماس بلايرز - لاسكى مع باراماونت، وخلال شهور قليلة أجبر جولدفيش وهودكينسون على الخروج من الشركة، ليتولى السيطرة الكاملة على المشروع المتنامى (مـع وجود لاسكى كنائب للرئيس مسئول عن الإنتاج، وسيسيل بى دى ميل كمدير عام، باعتباره المخرج الأهم المتعاقد معه).

وتوالت نجاحات باراماونت، فقد تعاقد زوكور مع نجوم كبـار مثـل دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، وويليام إس هارت (١٨٦٤-١٩٤٦)، فاتى أرباكيل (١٨٨٧-١٩٣٣)، وضم شركات إنتاج أخرى إليه أيضًا، ممـا زاد من أعداد الأفلام التى ينتجها لتصل إلى ما يزيد على مائة فيلم سـنويًا. ورغم أن الشركة لم تكن تعتمد على الرؤية المركزية، فى ضوء عملياتهـا الإنتاجية شديدة التنوع، كما أنها لم تكن آنذاك قد أصبحت متكاملة رأسيًا بعد، فإنها كانت فى الحقيقة فائقة النجاح فى مجال الإنتاج والتوزيـع، حتـى أن الشركات الأخرى مثل فوكس، وفيرست ناشـيونال، قـد طـورت نظمهـا المتكاملة رأسيًا بين الإنتاج والتوزيع والعرض، لكى تستطيع المنافسة. وكان ذلك دافعًا لزوكور أن يتحول أيضًا إلى مجال العرض، وهو ما بدأ جديًا فى عام ١٩١٩، وانتهى فى عام ١٩٢٥ بالاستحواذ على أكبر شركة للعرض فى البلاد، وهى سلسلة دور عرض "بالابان وكاتز" ومقرها فى شيكاجو، وهو ما أتاح لباراماونت ١٢٠٠ دار للعرض. وكان هذا النجاح عاملاً مساعدًا لكـى تتعاقد باراماونت مع أهم مجموعة من النجوم، خاصة جلوريـا سوانـسون (١٨٩٧-١٩٨٣)، رودولف فالنتينو (١٨٩٥-١٩٢٦)، كلارا بـو (١٩٠٥-

١٩٦٥)، ماى موراى (١٨٨٩-١٩٦٥)، بــولا نيجــرى (١٨٩٤-١٩٨٧)، جون باريمور (١٨٨٢-١٩٤٢)، وأن تحافظ الشركة على سيطرتها فى ذروة فترة السينما الصامتة، عندما أنتجت عشرات من الأفلام فائقة النجاح، التــى تتراوح بين أفلام فالنتينو مثل "الشيخ" (١٩٢١) و"دماء ورمــال" (١٩٢٢)، إلى ملاحم الويسترن مثل "العربة المغطاة" (١٩٢٣)، وأفلام دى ميل المبهرة مثل "الوصايا العشر" (١٩٢٣) و"ملك الملوك" (١٩٢٧).

وبعد الاندماج مع "بالابان وكاتز"، طور زوكور ولاسكى عملية إنتاج أكثر اتساقًا تعتمد أساسًا على الساحل الغربى. عام ١٩٢٦ انتقلت باراماونت إلى موقع أكبر وأكثر تجهيزًا فى هوليود، أصبح هو إدارة الإنتاج، وتولى بى بى شولبيرج (١٨٩٢-١٩٥٧) رئاسة الإدارة تحت قيادة لاسكى. وكان هــذا الانتقال ناجحًا، فقد ساعد باراماونت على البدء فــى التحــول إلــى نظــام مركزى، وتأسيس أسلوب مميز وأكثر اتساقًا لأفلام الشركة. وفى الوقت الذى كان فيه الإنتاج المركزى وإدارة الأستوديو التى تتــسم بالقــدرة والكفــاءة مهمين، فإن ظهور أسلوب باراماونت فــى أواخــر العــشرينيات وأوائــل الثلاثينيات يعتمد على المجموعة المميزة للمواهب التى ضمتها الشركة، وهى مجموعة زادت كثيرًا فى ظل نظام لاسكى وشولبيرج، عندما جاءت موجتان منفصلتان من التعاقدات مع المواهب فى أواخر العشرينيات. كانت الموجــة الأولى عندما تبلور نظام الأستوديو الجديد، وتضمنت المخــرجين جوزيــف فون ســتيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩)، روبــين ماموليــان (١٨٩٧-١٩٨٧)، إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) (وجميعهم تم التعاقــد معهــم فــى عــام ١٩٢٧)، كما ضمت نجومًا مثل هارولد لويد (١٨٩٣-١٩٧١)، فريــدريك

مارش (١٨٩٧-١٩٧٥)، موريس شيفالييه (١٨٨٨-١٩٧٢)، جارى كوبر (١٩٠١-١٩٦١)، كولديت كولبيرت (١٩٠٣-١٩٩٦). وجاءت الموجة الثانية مع تحول باراماونت السريع إلى الصوت، عندما قام الأستوديو بالتعاقد مع نجوم من عالم الفودفيل، والإذاعة، والمسرح، مثل دابليو سى فيلدز (١٨٨٠-١٩٤٦)، والإخوان ماركس: شيكو (١٨٨٧-١٩٦١)، وهاربو (١٨٨٨-١٩٦٤)، وجروشو (١٨٩٠-١٩٧٧)، وزيبو (١٩٠١-١٩٧٩)، كذلك بينج كروسبى (١٩٠٣-١٩٧٧)، جورج بيرنز (١٨٩٦-١٩٩٦)، جراسى ألين (١٨٩٥-١٩٦٤)، والنجمة اللامعة ماى ويست (١٨٩٣-١٩٨٠).

واستفادت باراماونت إلى أقصى حد من قدوم السينما الناطقة، فقد حققت أرقامًا قياسية فى الأرباح بمبلغ ١٨,٤ مليون دولار فى عام ١٩٣٠ (متفوقة على كل الشركات الكبرى الأخرى)، لكنها عانت من انهيار مالى فى العام التالى بسبب الميزانيات المتضخمة، وخدمة الديون الهائلة المرتبطة بسلسلة دور العرض الضخمة. وبعد خسائر قدرت بمبلغ ٢١ مليون دولار فى عام ١٩٣٢، وهو رقم قياسى آخر، أعلنت باراماونت الإفلاس فى بدايات عام ١٩٣٣. وأدى الاضطراب المالى إلى اهتزاز كبير فى المستوى التنفيذى حيث نُزعت السلطة عن زوكور (لكنه احتفظ بمنصبه كرئيس مجلس الإدارة)، بينما ترك الشركة أو تم فصل لاسكى، وشولبيرج، والتنفيذيين الآخرين على المستوى التالى لشولبيرج. وتم تعيين قيصر دور العرض سام كاتز كمدير تنفيذى رئيس بواسطة ممولى شيكاجو ونيويورك الذين ساعدوا الشركة على الخروج من الإفلاس، وجاء بعده فى عام ١٩٣٦ شريكه السابق

بارنى بالابان (١٨٨٧-١٩٧١)، الذى سوف ينجح فى قيادة الشركة فى نحو العقود الثلاثة التالية. وعاد نظام بالابان بالأستوديو إلى الاستقرار، رغم أن باراماونت حاولت أن تظل منتجة وناجحة نسبيًا خلال سنوات التعافى الثلاث من الانهيار المالى.

واستمر أسلوب باراماونت المميز الذى تشكل فى أواخر العشرينيات وبدايات السينما الناطقة فى التطور بشكل أو بآخر طوال الثلاثينيات، رغم الاضطراب المالى والإدارى للشركة، الذى شمل عدة رؤساء إنتاج، بمن فيهم لوبيتش لفترة قصيرة فى منتصف الثلاثينيات. ومثل الشركات الكبرى الأخرى، فإن أسلوب باراماونت تلاءم مع العديد من توليفات الأفلام التى تعتمد على النجوم، لكن الشركة كانت متفردة فى أن تلك التوليفات لم تكن بين أيدى منتجى وحدات الإنتاج، وإنما بين أيدى مخرجين محددين منحت لهم حرية وسلطة إبداعية معقولة، كما حدث مع أفلام فون ستيرنبيرج الميلودرامية وشديدة الأسلوبية التى أخرجها للنجمة ديتريتش، مثل "مراكش" (١٩٣٠)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، "الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، "الشيطان امرأة" (١٩٣٥)، ومع أوبريتات لوبيتش الموسيقية المميزة مع جانيت ماكدونالد فى "استعراض الحب" (١٩٢٩)، "مونت كارلو" (١٩٣٠)، "ساعة واحدة معك" (١٩٣٢)، "الأرملة الطروب" (١٩٣٤). وبينما كانت العناصر الأساسية فى هذه الوحدات التى تصنع أفلامًا لنجوم هى المخرج والنجم أو النجمة، فقد كان هناك سينمائيون آخرون مهمون، مثل الكاتب جول فورثمان (١٨٨٨-١٩٦٦)، ومدير التصوير لى جارميس (١٨٩٨-١٩٧٨) فى أفلام ديتريتش، ومصمم الإنتاج

هانز دراير (١٨٨٥-١٩٦٦) فى كل الأفلام التى أخرجها لـوبيتش وفـون ستيرنبيرج خلال تلك الفترة.

وهناك عنصر مهم آخر للأسلوب الخاص بالشركة، والبعد "الأوروبى" المميز، والذى كان نتيجة إستراتيجية التسويق عند باراماونت، ومواردها من الفنانين. فقد امتد زوكور بالعمليات العالمية طوال العشرينيات، بتأسيس نظام توزيع عبر العالم، والاستثمار فى نظم الإنتاج والتوزيع فى الخارج، خاصة فى القارة الأوروبية. وكانت باراماونت تملك نـصيبًا معقـولاً فـى أسـهم أستوديوهات "أوفا" فى ألمانيا، حيث اشتركت فى إنتاج أفلام، ورعاية ممثلين قد يمكن "استيرادهم" إلى هوليود"، وكان من الفنانين الألمان الذين تعاقـدت معهم باراماونت كل من لوبيتش، وديتريتش، ودرييـر، كمـا أن ماموليـان تدرب فى روسيا. أما فون ستيرنبيرج قد ولد فى فيينا، وتربى فى الولايـات المتحدة، لكن التأثير الألمانى كان أصيلاً تمامًا، فقد قام باكتشاف ديتـريتش خلال إخراجه لأول أفلام أوفا الناطقة "الملاك الأزرق"، وهو إنتاج مـشترك لباراماونت سوف يحقق نجاحًا عالميًا فى عام ١٩٣٠.

لكن البعد الأوروبى لـشركة باراماونـت تمـت معارضـته خـلال الثلاثينيات بواسطة نزعتين مهمتين على مستوى النمط الفيلمى أو الأسلوب. وشملت الأولى الاستثمار الكبير للشركة فى الكوميديا خلال فتـرة الـسينما الناطقة، والتى تمثلت فى أفلام الإخوان ماركس: "جـوز الهنـد" (١٩٢٩)، "بسكويت الحيوانات" (١٩٣٠)، "شغل قرود" (١٩٣١)، "ريـش الحـصان" (١٩٤٢)، "شوربة البط" (١٩٣٣). واشترك فى هذه النزعة كل من دابليـو سى فيلدز، بيرنز وألين، جاك أوكى (١٩٠٣-١٩٧٨)، وماى ويست، والذين

تضرب جذورهم عميقًا فى الفودفيل الأمريكى، بالإضافة إلى عدد من المخرجين المتعاقدين معهم مثل ليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩) مخرج أفلام "شوربة البط"، و"حسناء التسعينيات" (١٩٣٥)، "الثغرة الحمراء" (١٩٣٥)، ثم جاء فى أواخر هذا العقد ميتشيل لايسين (١٨٩٨-١٩٧٢) الذى لم ينل حظه من التقدير، وأخرج أفلامًا مثل "أيدى عبر المائدة" (١٩٣٥)، "الإذاعة الكبرى لعام ١٩٣٧" (١٩٣٦)، "حياة سهلة" (١٩٣٧)، "منتصف الليل" (١٩٣٩). أما النزعة الثانية فى باراماونت فقد كانت ملاحم دى ميل، والتى عاشت بين منتصف العشرينيات وبداية الثلاثينيات، بعدها ترك هذا المخرج الأكثر تميزًا فى الشركة ليعمل مستقلاً ثم لفترة قصيرة فى شركة "إم جى إم". ثم عاد دى ميل فى عام ١٩٣٢ لكى ينتج ويخرج سلسلة من الأفلام التاريخية المبهرة، ويركز على الملاحم التوراتية والقديمة فى بداية هذا العقد، مثل "علامة الصليب" (١٩٣٢)، "كليوباترا" (١٩٣٤)، "الصليبيون" (١٩٣٥)، وذلك قبل أن يتحول إلى الملاحم الأمريكية فى "رجل السهول" (١٩٣٧)، "القرصان" (١٩٣٨)، "خط سكك حديد يونيون باسيفيك" (١٩٣٩).

وكان تحول دى ميل إلى الموضوعات الأمريكية فى أواخر الثلاثينيات ذا علاقة مباشرة بالتغيرات والتقلبات غير الواضحة فى السوق العالمية، خاصة الاضطراب السياسى والتهديد بالحرب فى أوروبا. وبسبب توقع فقدان سوق القارة الأوروبية، والحرص على التحكم فى النفقات، قام الرجل العملى بالابان بأمر واى فرانك فريمان - رئيس الإنتاج فى الشركة الذى تعاقد معه فى عام ١٩٣٨ من أحد الفروع المسرحية لشركة باراماونت - بأن يخفض النفقات الإنتاجية بشدة، بما فى ذلك الأجور المرتفعة للنجوم، بالإضافة إلى

ميزانيات الأفلام، وأن يبعد الشركة عن الأفلام الغرائبية والمبهرجة من أجل نوعية أكثر خفة تستهدف السوق المحلية. وكان ذلك مثاليًا للظروف الاجتماعية والاقتصادية لفترة الحرب، التى غيرت الصناعة فى الأربعينيات، وهكذا عادت شركة باراماونت إلى التفوق الذى لا يبارى.

ازدهار فى فترة الحرب، والحكم فى قضية باراماونت، والفترة المبكرة للتليفزيون

كان "اقتصاد الحرب" فى الولايات المتحدة (التوظيف الكامل، المصانع التى تعمل على مدار الساعة فى المدن الكبرى، القيود الصارمة على السفر والترفيه) عاملاً مساعدًا فى تحقيق انعكاس كامل لحظوظ باراماونت. فقبل عقد من الزمن، كانت السلسلة الضخمة لدور العرض التى تملكها تتركز فى الأسواق الكبرى (حيث الرهن العقارى هو الأضخم) مما كان سببًا فى الإفقار المالى للشركة، لكن السلسلة أصبحت الآن تدر عائدات وأرباحًا هائلة، مما شجع الشركة على التقليل من الإنتاج، والتركيز بشكل متزايد على السوق المزدهرة لدور عرض الدرجة الأولى. وبين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٥ تراجع إنتاج باراماونت من الأفلام الروائية الطويلة من ٤٨ إلى ٢٣، بينما ارتفعت إيراداتها من ٩٦ مليون دولار إلى ١٥٨,٢ مليون دولار، وصعدت أرباحها من ٦,٣ مليون دولار إلى الرقم القياسى ١٥,٤ مليون دولار. واستمر هذا الازدهار فى عام ١٩٤٦، الذى كان أفضل أعوام هوليود على الإطلاق، ووصلت أرباح باراماونت إلى ٣٩,٢ مليون دولار، من ٢٢ فيلمًا روائيًا

طويلاً فقط، وهو ما يمثل ثلث أرباح كل شـــركات هوليــود (١١٩ مليــون دولار) فى ذلك العام القياسى.

وكان ازدهار باراماونت الهائل خلال فترة الحرب يعود إلى أفلامهـــا بالطبع، والتى تمتعت بالنجاح النقدى إلى جانـــب النقـــاد التجـــارى، رغـــم التغيرات الجذرية فى أسلوب أفلامها المميز، ورحل العديـــد مـــن النجـــوم والمخرجين المهمين عنها. فقد كانت سياسة بالابان فى تخفـــيض النفقـــات، والابتعاد عن السوق الأوروبية الذى لازم باراماونت لفترة طويلة (وبالتـــالى ابتعادها عن أسلوبها)، سببًا فى نهاية الثلاثينيات فى رحيل النجوم المتعاقـــد معهم ديتريتش، كولبيرت، كوبر، مارش، كارول لومبارد (١٩٠٨-١٩٤٢)، وماى ويست، والمخرجين فون ستيرنبيرج، لوبيتش، وماموليان. وبقى بينج كروسبى وباربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠)، كما بقـــى المخـــرج ميتـــشيل لايسين، الذين تكيفوا جميعًا مع الإستراتيجيات المتغيرة فى الإنتاج والتسويق لدى باراماونت. وبقى دى ميل أيضًا، رغم أن ميله إلى الملاحم تراجع كثيرًا بسبب ميزانية فترة الحرب وحدود الموارد المالية. ونشأ فراغ عـــن رحيـــل النجوم، لكن ملأه بسرعة مجموعة جديدة من النجوم، خاصـــة راى ميلانـــد (١٩٠٥-١٩٨٦)، بوب هوب (١٩٠٣-٢٠٠٣)، دوروثى لامور (١٩١٤-١٩٩٦)، فريد مـــاكمورى (١٩٠٨-١٩٩١)، بوليـــت جـــودارد (١٩١٠-١٩٩٠)، فيرونيكـــا ليـــك (١٩١٩-١٩٧٣)، وألان لاد (١٩١٣-١٩٦٤). وظهر أيضًا العديد من المخـــرجين المهمـــين الجـــدد، وأهمهـــم بريـــستون ستيرجيس (١٨٩٨-١٩٥٩)، وبيللى وايلـــدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، وكلاهمـــا صعدا من صفوف الأستوديو ليصبحا من أهم المؤلفين المخرجين فى هوليود.

وسرعان ما أسس ستيرجيس نفسه كأستاذ فى مجال الكوميديا القاتمة، والرومانسية الحزينة، والحوار الفظ، وأصبح واحدًا من أغزر السينمائيين المميزين، فأخرج ثمانية أفلام لباراماونت خلال أربع سنوات، بما فى ذلك العديد من أفضل أفلام هوليود خلال فترة الحرب، مثل "السيدة إيف" (١٩٤١)، "رحلات سوليفان" (١٩٤١)، "قصة شاطئ النخيل" (١٩٤٢)، "معجزة خليج مورجان" (١٩٤٤)، "مرحبًا بالبطل المنتصر" (١٩٤٤). أما وايلدر فقد بدأ على نحو أبطأ قليلاً، قبل أن يقدم أهم أفلام الدراما فى تلك المرحلة، مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، و"عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" (١٩٤٥). واستمر لايسين فى صنع أفلام كوميديا رومانسية جديدة، وأفلام ميلودرامية، بسرعة تشبه المعجزة (١٢ فيلمًا بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٥)، بينما صنع دى ميل فيلمين فقط لم ينجحا خلال تلك الفترة ذاتها. وجاء الجزء الكبير من نجاح الشركة بأفلام تجمع بين نجوم محددين، مثل ألان لاد مع فيرونيكا ليك فى فيلمى نوار مثيرين هما "هذه البندقية للإيجار" والمفتاح الزجاجى" (كلاهما فى عام ١٩٤٢)، أو الجمع بين كروسبى وهوب ولامور فى سلسلة "أفلام الطريق" التى نجحت كثيرًا: "الطريق إلى سنغافورة" (١٩٤٠)، "الطريق إلى زنجبار" (١٩٤١)، "الطريق إلى مراكش" (١٩٤٢)، وأفلام أخرى. وتمتع كروسبى وهوب بنجاح هائل خلال فترة الحرب بمجموعة متنوعة من الأفلام، حيث صعد كروسبى بشكل خاص إلى مكانة الظاهرة الثقافية الحقيقية، خاصة مع نجاحه المتزامن فى مجال الإذاعة والتسجيلات. وكان أكثر أفلامه نجاحًا فى باراماونت – وأضخم نجاحاتها خلال فترة الحرب – فى دور الكاهن المغنى فى "أمضى فى طريقى" (١٩٤٤)، وهو مشروع شبه مستقل من إنتاج وإخراج وكتابة السينمائى الذى يعمل بالقطعة ليو ماكارى.

واستمر نجاح باراماونت الهائل فى أوائل فترة ما بعد الحرب، رغم أنه قد أصبح واضحًا أن وزارة العدل قد أعادت إحياء حملتها ضد الاحتكار ضد الشركات الكبرى، حتى أن أيام باراماونت المجيدة باتت معدودة. وفى مايو ١٩٤٨ أصدرت المحكمة العليا حكمها الخطير فى قضية باراماونت، والذى تضمن شركة أفلام باراماونت باعتبارها المتهم الأول، بسبب أن سيطرة الشركة وتلاعبها فى السوق السينمائية واضحان تمامًا. وعلى عكس العديد من الشركات الخمس المتكاملة الكبرى (أى "إم جى إم"، فوكس للقرن العشرين، إخوان وارنر، "آر كيه أوه"، والتى كانت تملك سلسلة دور عرض أيضًا)، فإن باراماونت استجابت لحكم المحكمة لفصل سلسلة دور العرض الخاصة بها، وانقسمت فى أواخر عام ١٩٤٩ إلى كيانين منفصلين: أفلام باراماونت، ودور عرض يونايتد باراماونت (*UPT*). وإلى جانب تفكيك الشركة، فإن حكم قضية باراماونت أفسد أيضًا خطة بالابان لاستغلال الوسيط التليفزيونى الجديد. لقد كانت باراماونت تقوم بالبث التليفزيونى عبر عقد بالعديد من الطرق، خاصة شراء محطات تليفزيونية فى شيكاجو ولوس أنجلوس، والاستثمار فى شركة دومونت الرائدة فى مجال الفيديو، والذى تضمن عروض الفيديو فى دور العرض، بالإضافة إلى توصيل أفلام باراماونت إلى المنازل. وساعد الحكم ضد الاحتكار "لجنة الاتصالات الفيدرالية" (*FCC*) التى منعت الشركات الكبرى من الاشتراك الإيجابى فى صناعة التليفزيون المتنامية، لذلك قامت باراماونت ببيع استثماراتها فى التليفزيون والفيديو، بينما أصبحت *UPT* المستثمر الأكبر فى شبكة إيه بى سى التليفزيونية.

وكان الانحدار العام لهوليود فى فترة ما بعد الحرب ملحوظًا بشكل آخر بالنسبة لشركة باراماونت، التى تراجعت أرباحها ما يزيد على ٢٢ مليون دولار فى عام ١٩٤٨ إلى ٣ مليون دولار فقط فى عام ١٩٤٩. واستطاعت الشركة الاستمرار من خلال إستراتيجية ثنائية، فإنتاج أفلام "كبيرة" وأفلام مستقلة فى الوقت ذاته. واستهل دى ميل نزعة الأفلام فائقة النجاح فى فترة ما بعد الحرب مع فيلم "شمشون ودليلة"، الذى يعرض فى أواخر عام ١٩٤٩ قبل أسابيع قليلة من انقسام الشركة إلى كيانين، واستمر دى ميل بأفلام مثل "أعظم استعراض على الأرض" (١٩٥٢) و"الوصايا العشر" (١٩٥٦)، واللذين عادا بإيرادات ٣٤,٢ مليون دولار. وفى الوقت ذاته، حقق الأستوديو نجاحات ضخمة من خلال صفقات "التمويل والتوزيع" فى آن واحد مع المنتجين المخرجين المستقلين، مثل جورج ستيفنس (١٩٠٤-١٩٧٥) بأفلام مثل "مكان تحت الشمس" (١٩٥١) و"شين" (١٩٥٣)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) بأفلام "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، "امسك حرامى" (١٩٥٥)، "الرجل الذى عرف أكثر من اللازم" (١٩٥٦). وكانت باراماونت هى آخر الشركات الكبرى التى استسلمت لشبكات التليفزيون، بفتح أرشيف أفلامها للعرض فى القنوات التليفزيونية فى عام ١٩٥٨، والتحول على نحو متردد إلى إنتاج مسلسلات الأفلام التليفزيونية. وتراجعت الشركة على نحو سيئ فى بداية الستينيات بسبب فشل عدد من الأفلام كبيرة الميزانية، والهبوط المتزايد لعدد جمهور السينما. وأدى ذلك إلى إزاحة بالابان، وبيعت باراماونت فى عام ١٩٦٦ إلى "جالف + ويسترن"، وكانت تلك هى الأولى من عمليات شراء الشركات السينمائية

بواسطة شركات مندمجة كبرى لا تعمل فى مجال وسائط الاتصال خلال أواخر الستينيات، وهى خطوة حاسمة فى انتقال"هوليود القديمة" إلى "هوليود الجديدة".

باراماونت فى هوليود الجديدة: سلاسل الأفلام الناجحة تجاريًا والشركات المندمجة العالمية

فى ظل شراء "جالف + ويسترن" لشركة باراماونت، تراجع دور بالابان إلى كونه ضيف شرف (إلى جانب زوكور)، وتولى مؤسس "جالف + ويسترن" تشارلز بلادهورن السيطرة الصارمة على الشركة. وشهدت فترة بلادهورن المبكرة زيادة فى إنتاج المسلسلات التليفزيونية، وتسارعت فى عام ١٩٦٩ بسبب الاستحواذ على "ديزيلو"، والتعيين غير المتوقع لروبرت إيفانز (ولد عام ١٩٣٠) كرئيس لإنتاج الأفلام، وكان ذلك جيدًا، حين صنع التليفزيون سلسلة جديدة ناجحة، مثل "عصبة برادى" (١٩٦٩)، "أيام سعيدة" (١٩٧٤)، وسلاسل أخرى، بينما أتاح الاستحواذ على ديزيلو سلاسل مشهورة بالفعل مثل "المهمة المستحيلة" (١٩٦٦-١٩٧٣)، وخاصة "رحلة النجوم" (١٩٦٦-١٩٦٩)، والتى أصبحت فيما بعد فائقة النجاح عند عرضها فى قنوات مختلفة خلال مرحلة الكيبل المتنامية، كما ولدت فيما بعد ذلك سلسلة من الأفلام الناجحة. وخلال ذلك، سرعان ما برز كواحد من أهم المؤسسين لمرحلة "الموجة الجديدة الأمريكية"، أى السينما التى تعتمد على المخرج المؤلف، وتتوجه على نحو متزايد إلى الشباب والثقافات المضادة فى

تلك المرحلة. وتضمن إنتاج باراماونت فى ظل قيادة إيفانز أفلامًا مثل "طفل روزمارى" (١٩٦٨)، "وداعًا كولومبوس" (١٩٦٩)، "قصة حب" (١٩٧٠)، "الأب الروحى" (١٩٧٢)، "الأب الروحى: الجزء الثانى" (١٩٧٤)، "الحى الصينى" (١٩٧٤). ثم رحل إيفانز عن الشركة فى منتصف السبعينيات ليقوم بالإنتاج المستقل، لكن نجاح باراماونت استمر - بل تزايد - تحت قيادة بارى ديلر ومايكل آيزنر. واستمرت باراماونت فى استثمار سوق الشباب بأفلام مثل "حمى ليلة السبت" (١٩٧٧) و"شحم" (١٩٧٨)، كما تمتعت بالنجاح النقدى والتجارى بأفلام مثل "السماء يمكن أن تنتظر" (١٩٧٨)، "أناس عاديون" (١٩٨٠)، "الحمر" (١٩٨١)، "شروط المحبة" (١٩٨٣).

كما استمرت باراماونت فى التوجه إلى الجمهور التيار السائد بأفلام محسوبة النجاح تجاريًا، وإستراتيجية "سلاسل" الأفلام ضخمة الميزانية مثل "رحلة النجوم: الفيلم" (١٩٧٩)، "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، "شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤). وكان فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود" من إنتاج جورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤)، وإخراج ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، وكان بداية سلسلة "إنديانا جونز" فائقة النجاح بالمشاركة مع شركة "لوكاس فيلم ليمتيد"، بالإضافة إلى مسلسلات تليفزيونية بمشاركة "لوكاس فيلم"، وشركة "أمبلين" سبيلبيرج، وباراماونت. واشتركت باراماونت فى إنتاج أفلام "شرطى بيفرلى هيلز" مع الشركة التى يملكها النجم إيدى ميرفى (ولد عام ١٩٦١)، والتى كانت شاركتها الطويلة مع باراماونت قد خلقت العديد من الأفلام الناجحة تجاريًا مثل "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، "استبدال الأماكن" (١٩٨٣)، "القدوم إلى أمريكا" (١٩٨٨)، وكانت سلسلة "رحلة النجوم" تصنف وحدها كسلسلة أفلام ترفيه، وهى تشمل عشرة أفلام روائية طويلة، وأربعة مسلسلات تليفزيونية

على قنوات عامة وكيبل، وسلسلة أفلام تحريك، وعددًا لا يحصى من السلع المرتبطة والمنتجات المرخصة، بما فى ذلك قسم كامل للكتب فى "سايمون آند شوستر"، وهى فرع من باراماونت يحمل الآن اسم "فياكوم".

وبعد وفاة بلادهورن فى عام ١٩٨٣ جاء مارتين إس ديفيز كمسئول تنفيذى أكبر فى "جالف + ويسترن"، وبعد عام تولى فرانك مانكوزو إدارة الأستوديو (عندما رحل ديلر إلى فوكس، وآيزنر إلى ديزنى). واستمرت باراماونت فى الازدهار، واستعادت مكانتها بين شركات هوليود الكبرى، بفضل سلاسل أفلامها فائقة النجاح، مع مسلسلات التليفزيون الناجحة مثل "روابط عائلية" (١٨٨٢-١٩٨٩)، و"تشيرز" (١٩٨٢-١٩٩٣)، وسلسلة من مفاجآت شباك التذاكر بما فى ذلك "توب جان" (١٩٨٦)، "كروكودايل داندى" (١٩٨٦)، "تجاذب قاتل" (١٩٨٧)، "شبح" (١٩٩٠). وخلال ذلك تقلصت "جالف + ويسترن" باستمرار لكى تركز على وسائط الاتصال والترفيه، وفى عام ١٩٨٩ تحول اسم باراماونت رسميًا إلى "اتصالات باراماونت". وفى العام ذاته، حاولت باراماونت الاستيلاء على شركة "تايم إينك"، لكن الشركة العملاقة فى مجال النشر (تايم) فضلت الاندماج مع اتصالات باراماونت، لذلك استمرت باراماونت فى البحث عن شريك مناسب عندما تزايدت موجة الاندماجات والاستحواذات فى بداية التسعينيات، وخضعت أخيرًا للشراء فى عام ١٩٩٤ عن طريق فياكوم، وهى شركة عملاقة عالمية يديرها سومنر ريدستون. وكانت فياكوم تتوسع بمعدل هائل منذ تولى ريدستون فى عام ١٩٨٧، واستمر ذلك خلال التسعينيات. وبالإضافة إلى شراء باراماونت، كانت فياكوم قد استحوذت على بلوكباستر فيديو فى عام ١٩٩٥، وأطلقت شبكة كيبل فى عام ١٩٩٥، وانتهى بها ذلك العقد باستحواذها فى عام ١٩٩٩ على سى بى إس مقابل ٥٠ مليار دولار، وكان ذلك الشراء دلالة على

مفارقة ساخرة فى عالم وسائط الاتصال الحديثة، فقد تم تأسيس فياكوم في عام ١٩٧١ عندما أجبرت "لجنة الاتصالات الفيدرالية" شبكة سي بي إس على الانفصال عن مجموعة قنواتها المشتركة معها.

واستمرت باراماونت فى إنتاج أفلام ناجحة تجاريًا فى التسعينيات، بما في ذلك "المهمة المستحيلة" (١٩٩٦) وحلقتها التالية (٢٠٠٠) – والفيلم فائق النجاح "فوريست جامب" (١٩٩٤)، لكن تلك الأفلام الناجحة كانت متفرقة، كما أن معظمها كان من تمويل مشترك لذلك اشتركت شركات أخرى في أرباحها، خاصة "تايتانيك" (١٩٩٧) مع فوكس للقرن العشرين، و"إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) مع دريم ووركس. وكان نجاح الأستوديو متفرقًا أكثر بعد اندماج سى بى إس، مما أدى إلى تغيرات فى صفوف التنفيذيين، وكان الاستثناء الوحيد هو ريد ستون نفسه، الذى أصبح رئيس مجلس الإدارة فى عام ١٩٩٦ (فى عمر الثالثة والسبعين)، وحافظ على السلطة على شركة فياكوم التى ظلت تتوسع خلال الألفية الجديدة. وحجم هذا العملاق فى مجال وسائط الاتصال العالمية فى بداية الألفية يتزايد، فهى تتضمن ما يزيد على عشر شركات إنتاج سينمائى وتليفزيونى، ومكتبة أفلام باراماونت (ما يزيد على ٢٥٠٠ عنوان)، وأكثر من عشر شبكات إذاعة تليفزيونية وكيبل (بما فى ذلك سى بى إس، يو بى إن، إم تى فى، شوتايم، كوميدى تشانيل)، بالإضافة إلى ٤٠ محطة و ٣٠٠ محطة فرعية، والشركة الأولى عالميًا فى مجال تأجير الفيديو (بلوكباستر، التى تملك ما يزيد على ٨٥٠٠ محل)، والمشاركة فى ملكية ما يزيد على ألف شاشة عرض عبر العالم، وشراكة فى التوزيع العالمى مع يونيفرسال (يو آى بى)، ومدن ملاهى فى الولايات المتحدة وكندا، وأكثر من عشرة كيانات للنشر (تشمل "سايمون آند شوستر"، وسكرايبنرز)، وشبكة راديو ذات ١٨٠ محطة، وشركة نشر موسيقية تحمل

حقوق النشر لما يزيد على مائة ألف أغنية، والشركة الأولى في مجال إعلانات الطرق في الولايات المتحدة وكندا (آوت دور للإعلانات)، وغيرها.

وبينما يظل "الاسم التجارى" لباراماونت مهمًا لنجاح فياكوم، وتستمر أفلام الأستوديو في دفع خطوط صناعة الترفيه للشركة الأم، فإن الأستوديو لم يستطع أن يصل إلى ما وصلت إليه باراماونت القديمة، وحتى باراماونت السبعينيات والثمانينيات، في مجال بناء الشركة، وتعقيدها، والنمو العام لعملاق وسائط الاتصال. وليست باراماونت قادرة (ولا يتوقع أن تكون قادرة) على الإبقاء على أسلوب مميز، وهو الأمر الذى يتطلب إدارة وموارد ثابتة، بما في ذلك الفنانين والفنيين، لذلك فإن "البصمة" الوحيدة المتسقة لأسلوب الشركة هي سلسلة الأفلام ذات الحلقات المتعددة. لقد أصبحت الشركة عملاقة حقًا في حجمها، حتى أن ريدستون اقترح في بدايات عام ٢٠٠٥ أن تنقسم إلى شركتين: فياكوم (التى سوف تضم شركة أفلام باراماونت وشبكة إم تى فى)، وسى بى إس (التى سوف تضم تليفزيون باراماونت، وشركات التليفزيون والكيبل والفيديو الأخرى). ووافق مجلس إدارة فياكوم على الانقسام في يونيو ٢٠٠٥، وقال ريدستون البالغ ٨٢ عامًا للصحافة: "لقد انتهى عصر الشركات المندمجة". وإذا كان ذلك مشكوكًا فيه، فقد يكون الانقسام علامة جديدة على فصل جديد في ملحمة "أفلام باراماونت".

انظر أيضا:

FURTHER READING

Bach, Steven. *Marlene Dietrich: Life and Legend*. New York: DeCapo, 1992.

DeMille, Cecil B. *Autobiography*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1959.

Eames, John Douglas. *The Paramount Story*. London: Octopus, 1985.

Finler, Joel W. *The Hollywood Story*. New York: Crown, 1988.

Halliwell, Leslie. *Mountain of Dreams: The Golden Years at Paramount Pictures*. New York: Stonehill, 1976.

Gomery, Douglas. "The Movies Become Big Business: Publix Theaters and the Chain Store Strategy." In *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, edited by Gorham Kindem, 104–115. Carbondale: University of Illinois Press, 1982.

Zukor, Adolph, with Dale Kramer. *The Public Is Never Wrong: The Autobiography of Adolph Zukor*. New York: Putnam, 1953.

Thomas Schatz

جوزيف فون ستيرنبيرج

ولد باسم يوناس ستيرنبيرج، فى فيينا، النمسا

فى ٢٩ مايو ١٨٩٤، وتوفى فى ٢٢ ديسمبر ١٩٦٩

ولد جوزيف فون ستيرنبيرج فى فيينا، وتربى وتعلم فى النمسا والولايات المتحدة، وكان واحدًا من مخرجين عديدين متعاقد معهم، وأضافوا لمسة أوروبية لأسلوب شركة باراماونت، وهى لمسة ألمانية فى حالة ستيرنبيرج. لقد أسس تعبيرية هوليودية متفردة، باللعب بين الضوء والظل، والصور الحسية. وتصميم الإنتاج الغرائبى، والرمزية الجنسية، واللذائذية الصريحة. وأفضل أفلام ستيرنبيرج - وجميعها فى باراماونت بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٥ - تدور عادة فى أماكن أجنبية، وتحتشد بشخصيات منغمسة فى الملذات وساخرة وخارجة على المجتمع، وعادة ما كانت هذه الأفلام ضعيفة فى حبكتها لكنها قوية فى الأسلوب ورسم الشخصيات. وجميعها من بطولة النجمة مارلين ديتريتش، التى توافق صعودها السريع مع صعود ستيرنبيرج، وكانت صورتها السينمائية هى المكون الأهم فى أسلوبه الذى لا يضاهى.

تعلم ستيرنبيرج السينما فى أقسام متعددة خلال الفترة الصامتة، وأضافت لقب "فون" إلى اسمه بمجرد أن بدأ بالإخراج. وقام بالتوقيع مع باراماونت فى عام ١٩٢٦، وحقق نجاحًا مبكرًا فى فيلم "الحضيض"

(١٩٢٧)، وهو ملحمة عصابات مهمة قام بكتابته جول فورثمان الذى تعاون مع ستيرنبيرج كثيرًا. وفى عام ١٩٢٩، قام ستيرنبيرج بمهمة غيرت مجرى حياته الفنية، عندما ذهب إلى ألمانيا ليخرج الإنتاج المشترك بين أوفا وباراماونت "الملاك الأزرق" الذى كان أول أفلام أوفا الناطقة. وتم صنع الفيلم ليلائم النجم الألمانى إميل جانينجز، لكن مشاركة ديتريتش له كانت أكثر سطوعًا، وكان ستيرنبيرج قد اكتشفها تغنى فى نادٍ ليلى، واختارها للقيام بدور المرأة الغاوية الطائشة لولا لولا.

حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا فى أوروبا، وبعد فترة عرض فى الولايات المتحدة، ووقعت ديتريتش مع باراماونت وأكملت فيلمها الهوليودى الأول "مراكش" (١٩٣٠)، وبدأت سلسلة من ستة أفلام خلال خمسة أعوام تعاونت فيها مع ستيرنبيرج، شملت "بلا شرف" (١٩٣١)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، "الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، "الشيطان امرأة" (١٩٣٥). وكان كل من هذه الأفلام نجاحًا فنيًا كبيرًا، وقصة حب حسية جريئة، وعشقًا خاصًا بين كاميرا ستيرنبيرج (التى كان يقوم بتشغيلها بنفسه) ووجود ديتريتش الفائق على الشاشة. وتمتع ستيرنبيرج بسلطة كاملة على هذه الأفلام، حيث كان يقوم بتجميع وحدة الإنتاج فى شركة باراماونت، كان من أعضائها الرئيسين فورثمان، ومصمم الملابس ترافيس بانتون، والمخرج الفنى هانز دراير، ومديرو التصوير لى جارميس ولوسيان بالارد. وكان فيلم ستيرنبيرج الوحيد بدون ديتريتش خلال تلك الفترة هو اقتباس فى عام ١٩٣١ لرواية دريزير "مأساة أمريكية"، وهو الفيلم الذى كتبه، وأنتجه، وأخرجه.

وكانت أفلام ديتريتش علامة على ذروة مستمرة، كانت أيـضًا ذروة حياة ستيرنبيرج الفنية، الذى ترك باراماونت فى عام ١٩٣٥، ولم يعد للعمل مرة أخرى مع ديتريتش، ولم يستعد النجاح الذى حققه مع باراماونت. وبدت أفلامه التالية فارغة ومنغمسة فى الذات بدون ديتريتش، كمـا أن غطرسـته الصارمة الحادة جعلت من الصعب عليه أن يجد عملاً.

مشاهدات مقترحة:

"الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "مراكش" (١٩٣٠)، "بلا شرف" (١٩٣١)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، "الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، "الشيطان امرأة" (١٩٣٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Baxter, John. *The Cinema of Josef von Sternberg*. New York: A. S. Barnes; London: Zwemmer, 1971.

———. *Just Watch! Sternberg, Paramount, and America*. London: British Film Institute, 1993.

Prawer, S. S. *The Blue Angel (Der Blaue Engel)*. London: British Film Institute, 2002.

Sternberg, Josef von. *Fun in a Chinese Laundry*. San Francisco: Mercury House, 1965.

Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

Thomas Schatz

جارى كوبر

ولد باسم فرانك جيمس كوبر، فى هيلينا، ولاية مونتانا

فى ٧ مايو ١٩٠١، توفى فى ١٣ مايو ١٩٦١

كان جارى كوبر بطلاً سينمائيًا أمريكيًا من طراز رفيع فى عصر هوليود الكلاسيكى، وكان النموذج للرجل "القوى الصامت"، وقضى حوالى النصف الأول من حياته الفنية فى شركة باراماونت، حيث كان نجمًا متعاقدًا معه ليصعد إلى قمة النجومية خلال الثلاثينيات. وتمتع كوبر بسلطة كافية عند أواخر الثلاثينيات لكى يطلب عقدًا غير حصرى مع باراماونت، ثم أصبح نجمًا يتعامل بالقطعة بعد سنوات قليلة. لذلك فإن العديد من أدوات كوبر الخالدة – بما فيها دوراه اللذان حصل بهما على الأوسكار فى "الرقيب يورك" (١٩٤١) و"عز الظهيرة" (١٩٥٢) – قام بها خارج باراماونت. لكنه صنع خلال سنواته الأولى فى باراماونت بعضًا من أفضل أعماله، وطور صورته السينمائية المميزة: البطل الطويل قليل الكلام، المتردد لكنه مخلص، والذى يخفى نبله ووسامته قلقًا وشكًا فى الذات. كما أسس أيضًا طيفًا واسعًا من التمثيل المتميز، فتناول الكوميديا، والدراما الرومانسية، ومغامرات الأكشن، بالقدر نفسه من الثقة.

بدأ كوبر فى السينما فى أدوار الكومبارس فى أفلام الويسترن الصامتة، بسبب مهاراته الأصيلة كفارس. وسرعان ما تعاقد مع باراماونت، وظهر فى حوالى عشرين دورًا مساعدًا قبل أن يقوم ببطولة فيلم "رجل من فيرجينيا" (١٩٢٩) الذى كان أول أفلامه الناطقة، وفيه نطق جملته الشهيرة

"عندما تقول ذلك، ابتسم". أطلق هذا الفيلم نجوميته المبكرة، وقاده إلى عدة أدوار مشابهة فى عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١، حتى هبطت أفلام الويسترن إلى مصاف أفلام حرف (ب). لكنه كوبر قام ببطولة عدد قليل من أفلام الويسترن المتميزة (أ) خلال فترة الكساد، مثل "رجل السهول"، وهو سيرة حياة عن وايلد بيل هيكوك، وكان أول أفلامه مع سيسيل بى دى ميل، وساعد فى إحياء الويسترن فى عام ١٩٤٠ بفيلم آخر من إخراج دى ميل، هو "الشرطة الراكبة فى الشمال الغربى"، بالإضافة إلى فيلم "الغربى" الذى كان واحدًا من عدة أفلام صنعها كوبر مع المنتج المستقل سام جولدوين.

وخلال العقد الذى خبا فيه صيت أفلام الويسترن، لعب كوبر أدوار مغامرات الأكشن لشركة باراماونت، فى أفلام مثل "حياة رامى الرمح البنغالى" (١٩٣٥)، "الجنرال مات عند الفجر" (١٩٣٦)، "بوجست" (١٩٣٩). كما أثبت كوبر قدرته فى مجال الاشتراك فى بطولة الأفلام الرومانسية، مثل "وداعًا للسلاح" (١٩٣٢)، "بيتر إيبتسون" (١٩٣٥). لكن المفاجأة الحقيقة هى بروزه كنجم كوميديا فى أفلام مثل "تصميم الحياة" (١٩٣٣)، و"الزوجة الثامنة لذى اللحية الزرقاء" (١٩٣٨)، وكلاهما من إخراج إيرنست لوبيتش، وعند إعارته إلى شركة كولومبيا فى الفيلم الذى أخرجه فرانك كابرا "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، وإعارته إلى آر كيه أوه" فى فيلم "كرة النار" (١٩٤١) من إخراج هوارد هوكس. وبحلول عام ١٩٤١ كان كوبر نجمًا يتعامل بالقطعة، ورغم بقائه مشغولاً طوال الأربعينيات والخمسينيات، حيث ظل من النجوم الكبار فى هوليود، فإن عمله الوحيد التالى مع باراماونت كان فيلم "لمن تدق الأجراس" (١٩٤٣) من إنتاج جولدوين، وفيلمى دى ميل "قصة دكتور واسيل" (١٩٤٤) و"الذى لا يهزم" (١٩٤٧).

مشاهدات مقترحة:

"رجل من فيرجينيا" (١٩٢٩)، "تـصميم الحيـاة" (١٩٣٣)، "رجـل السهول" (١٩٣٦)، "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، "الجنرال مات عند الفجر" (١٩٣٦)، "بوجست" (١٩٣٩)، "الرقيب يورك" (١٩٤١)، "كبرياء اليانكى" (١٩٤٢)، "عز الظهيرة" (١٩٥٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Kaminsky, Stuart. *Coop: The Life and Legend of Gary Cooper.* New York: St. Martin's Press, 1979.

Meyers, Jeffrey. *Gary Cooper: American Hero.* New York: Cooper Square Press, 2001.

Thomas Schatz

التقليد الساخر

Parody

التقليد الساخر – أو المحاكاة الساخرة – هى تكنيك كوميدى يقلد نصًا سابقًا من أجل السخرية. وعلى سبيل المثال فهناك فى فيلم "الهروب الكبير" (١٩٦٣) شخصية يلعبها ستيف ماكوين، الرجل الذى يعاد المرة بعد الأخرى إلى السجن الانفرادى (الذى يحمل فى الفيلم اسم "البراد")، حيث يلقى كرة بيسبول على الحائط، لكى يقضى الوقت حتى الإفراج عنه. وفى فيلم المحاكاة الساخرة "هروب الدجاج" (٢٠٠٠) يُحكم على الدجاجة جينجر بالحبس الانفرادى فى مخزن الفحم، حيث تلقى قطعة حجر على الحائط لكى تقضى الوقت. إن زاوية الكاميرا، ووضع الشخصية، وصوت الكرة وهى ترطم الحائط، جميعها تحاكى المشاهد المماثلة فى "الهروب الكبير". ولكى تحقق هذه اللحظة هدفها مع المتفرج كمحاكاة ساخرة، فيجب أن يكون المتفرج واعيًا بالعمل السينمائى السابق، ويربطه بتقليده (فبالنسبة للأطفال الصغار الذين استمتعوا بفيلم "هروب الدجاج"، مخزن الفحم ليس إلا مخزن فحم). كما يجب أن يكون هناك أيضًا عنصر من الاختلاف الكوميدى عن المحاكاة، وهو هنا أن السجين دجاجة وليس جنديًا عاديًا.

ومصطلح "المحاكاة" *Parody* يأتى من اللغة اليونانية القديمة التى تعنى شيئًا مثل "يجب فهم هذه الأغنية بالمقارنة مع تلك الأغنية". وهذا المصطلح يصف طريقة فى التخاطب وليس نمطًا فنيًا فى حد ذاته. ويمكن استخدام

المصطلح لتعريف فيلم كامل مثل "المطار !" (١٩٨٠)، وهو محاكاة ساخرة لأفلام الكوارث. لكن المصطلح يمكن استخدامه أيضًا لوصف أى تكنيك يقوم أحد الأفلام باستخدامه للإشارة إلى فيلم آخر لتحقيق تأثير فكاهى. ورغم أن فيلم "شركة الوحوش المحدودة" (٢٠٠١) ليس فى حد ذاته محاكاة ساخرة، فإنه يتضمن لقطة بالحركة البطيئة للوحوش تدخل الدور الأرضى لمصنع، وهى لقطة تحاكى لقطة لرواد فضاء يخرجون من مبنى التحكم فى "الشىء الصحيح" (١٩٨٣).

وقد تأتى محاكاة سينمائية لتحاكى بشكل ساخر أفلامًا محددة: وعلى سبيل المثال فإن فيلم باستر كيتون "العصور الثلاثة" (١٩٢٣) محاكاة ساخرة لفيلم المخرج دى دابليو جريفيث "التعصب" (١٩١٦). وقد تركز المحاكاة الساخرة على سينمائيين محددين، مثلما يفعل فيلم "قلق شديد" (١٩٧٧) مع ألفريد هيتشكوك. أو قد تتناول أفلام فترة كاملة، أو طريقة سينمائية، كما فى فيلم "فيلم صامت" (١٩٧٦). لكن أهم ما تستهدفه المحاكاة الساخرة هو الأنماط الفيلمية: مثل "شهوة فى التراب" (١٩٨٥) يسخر من نمط الويسترن، "بندقية عارية: من ملفات فرقة الشرطة" (١٩٨٨) يسخر من أفلام الشرطة، "هذه هى فرقة سباينال تاب" (١٩٨٤) من الفيلم التسجيلى، "الحياة والموت" (١٩٧٥) من الدراما التاريخية، "الرجال الموتى لا يرتدون السترات" (١٩٨٢) من الفيلم نوار، "ساوث بارك: أكبر، أطول، وبدون حذوفات" (١٩٩٩) من الفيلم الموسيقى الهوليودى. والأنماط الفيلمية تمثل مصدرًا ثريًا لإلهام المحاكاة الساخرة، لأنها تميل إلى تقدم مجموعة ثابتة من المواضعات التى يمكن نسخها بسهولة والسخرية منها، كما تقدم طيفًا واسعًا من الأفلام التى ترسم مشاهد وشخصيات أيقونية.

وأحيانًا ما يتم الربط بين التقليد الساخر والهجاء الساخر *satire*، وهو شكل من أشكال الكوميديا يؤكد على النقد الاجتماعى. وإذا كان هدف التقليد الساخر نصًا أو مجموعة من النصوص، فإن هدف الهجاء الساخر هو المجتمع الذى أنتج هذه النصوص. ولأن الأنماط الفيلمية، والنجوم، والمواضعات السينمائية، تعبر عن قيم اجتماعية، فإن هذين الشكلين الكوميديين يتقاطعان بالعديد من الطرق المهمة. وعلى سبيل المثال فى الفيلم الذى يحاكى ساخرًا من أفلام الرياضة "دودج بول: قصة حقيقية لأحد الفاشلين" (٢٠٠٤)، فإن المباريات النهائية تذاع على شبكة تليفزيون رياضية، ويعلن المذيع ذلك التقديم للدورة فى لاس فيجاس: "أنها موطن حدث رياضى أكبر من كأس العالم، والدورى العالمى، والحرب العالمية الثانية معًا"، واللغة تحاكى بسخرية المواضعات الإذاعية والتليفزيونية، التى تتردد عادة فى أفلام الرياضة، والتى تميل إلى المبالغة فى أهمية حدث رياضى منفرد. لذلك فإن مواضعات النمط الفيلمى (المقدمة الدرامية) تعبر عن قيمة اجتماعية (أهمية الرياضة). وبالتقليد الساخر للغة المبالغة فى المقدمة الدرامية، فإن الفيلم يقدم أيضًا منظورًا هجائيًا ساخرًا للوسواس الأمريكى بالمنافسة الرياضية.

المحاكاة الساخرة فى سينما هوليود الكلاسيكية

احتفى الأدب والأغنية والمسرح جميعًا بالتقاليد ذات الجذور للمحاكاة الساخرة، وذلك قبل اختراع السينما بزمن طويل، لذلك ليس من الغريب أنه بمجرد أن ترسخت التقاليد السينمائية أصبحت هى ذاتها معرضة للتقليد

الكاريكاتورى. لقد عرض فيلم سيسيل بى دى ميل "كارمن" فى أكتوبر ١٩١٥، وفى ديسمبر من العام نفسه عرض فيلم شارلى شابلن "بيرليسك عن كارمن". وخلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، ظهرت المحاكاة الساخرة كشكل ثابت للأفلام الكوميدية القصيرة، واستخدم بين تيربين عينيه الحولاوين كمصدر للفكاهة فى فيلمه القصير "صرخة العربى" (١٩٢٣)، وهو محاكاة ساخرة للفيلم الذى يقطع نياط القلوب "الشيخ" (١٩٢١) من بطولة رودولف فالنتينو. (هناك أيضًا نوع من الجناس اللفظى بين كلمة شيخ ***sheik*** وصرخة ***shriek*** – المترجم). واستخدم ستان لوريل المحاكاة الساخرة بنجاح كبير فى أدواره المنفردة (بدون اشتراك زميله توماس هاردى – المترجم) مثل "دكتور بيكل ومستر برايد" (١٩٢٥)، والتقليد الساخر للويسترن فى "غرب الهوت دوج" (١٩٢٤)، وهى الأفلام التى سبقت محاكاة الويسترن التى اشترك فيها لوريل وهاردى خلال الثلاثينيات، مثل "تلال نيم ثار" (١٩٣٤)، و"الخروج من الغرب" (١٩٣٧).

من بين أبرع من قاموا بالمحاكاة الساخرة خلال الفترة الصامتة باستر كيتون (١٨٩٥-١٩٦٦)، الذى مالت أفلامه لاستخدام النص الأصلى للبناء العام للفيلم، بينما كانت الكوميديا ذاتها تنبع من الفكاهة الجسمانية المبتكرة لكيتون، والتى تكون عادة متصادمة مع الإطار السردى. وفى فيلم المحاكاة الساخرة من الويسترن "اذهب غربًا" (١٩٢٥) الذى صنعه كيتون يصف محاولة محتال من المدينة أن يتكيف مع حياة الراعى، ومشاعره العاطفية تجاه البقرة الصغيرة "العيون البنية"، التى أنقذها من السلخانة. وهناك مشهد من الفيلم حيث يقوم رعاة البقر بأداء الكليشيه التقليدى فى الويسترن للمقامرة

بلعب الورق، ويصوب أحدهم مسدسه فى وجه كيتون، ويلقى جملة حوار شهيرة من فيلم "رجل من فيرجينيا" (١٩٢٣): "عندما تدعونى كذلك، ابتسم". ولأن كيتون (صاحب الوجه الحجرى) اشتهر بأنه لا يبتسم أبدًا، ولا يبدى أى مشاعر على الإطلاق، فإن رد فعله هو أن يرفع ببطء ركنى فمه مستخدمًا أصابعه، وهى حركة تحاكى شخصية ليليان جيش حيث تحاول اغتصاب ابتسامة أمام أبيها الذى يسىء معاملتها فى فيلم "براعم متكسرة" (١٩١٩). وتلك الطبقات المتعددة من المحاكاة الساخرة، والإشارات إلى الذات، فى تلك اللحظة، تشير إلى استخدام كيتون للتاريخ السينمائى والمواضعات السينمائية، لكى يضفى ثراء على الكوميديا التى يصنعها من خلال إعادة تفسير المحاكاة الساخرة.

وقدمت فترة السينما الناطقة مواضعات جديدة للمحاكاة الساخرة، ومال الفيلم القصير مرة أخرى إلى أن يقود الطريق مع لوريل وهاردى، و"البلهاء الثلاثة"، وخاصة فى أفلام المحاكاة الساخرة الجماهيرية عند أبوت وكوستيللو فى أفلامهما الكوميدية القصيرة. واستمر أبوت وكوستيللو فى تطوير سلسلة من أفلام المحاكاة الساخرة الروائية الطويلة، والتى قابلا فيها فرانكينشتاين فى عام ١٩٤٨، و"الرجل الخفى" فى عام ١٩٥١، ودكتور جيكل ومستر هايد فى عام ١٩٥٣، والمومياء فى عام ١٩٥٥. كما استخدمت أفلام التحريك المحاكاة الساخرة كثيرًا، كما فعلت بيتى بوب فى فيلم ديف فلايتشر وتقمصت شخصية ماى ويست فى "عاملته عن حق بازدراء" (١٩٣٤)، وفيلم تيكس أفيرى الذى يحاكى أفلام العصابات فى "فتوات مع كيزان (سفاحين) قذرين" (١٩٣٩). وكان لدى تشاك جونز (١٩١٢-٢٠٠٢) ميل خاص للمحاكاة الساخرة بالتحريك. فأخرج "رابيت هود" (١٩٤٩)، و"خبز الأرز القرمزى"

(١٩٥٠)، و"ترانسلفانيا ٦-٥٠٠٠" (١٩٦٣)، وأفلامًا أخرى. (يلاحظ وجود جناس لفظى فى عناوين هذه الأفلام - المترجم).

والتناول التقليدى للمحاكاة الساخرة فى عصر الأستوديو كان يأتى عن طريق وضع شخصية لامنتمية أو بريئة فى فيلم تلعب فيه الشخصيات الأخرى أدوارها الأصلية بشكل أو بآخر، بما يجعل النص الأصلى مجرد سياق لخلق النمر الكوميدية. وأفلام المحاكاة الساخرة عند بوب هوب (١٩٠٣-٢٠٠٣)، بما فى ذلك تقليد الفيلم نوار فى "سمرائى المفضلة" (١٩٤٧)، وتقليد الويسترن فى "الوجه الشاحب" (١٩٤٨) و"ابن الوجه الشاحب" (١٩٥٢)، وهو يضع الشخص الكوميدى فى صورة الجبان سيئ الحظ الذى يجد نفسه فى حبكة تعتمد على نمط فيلمى. وعلى سبيل المثال يلعب بوب هوب فى "الوجه الشاحب" دور طبيب أسنان يدعى "بيتر بوتر بدون ألم"، يجد نفسه رغمًا عنه فى معارك بالرصاص مع الخارجين على القانون ومع الهنود. وتنبع كوميديا الفيلم من التناقض بين بطل الويسترن التقليدى - الشجاع، القوى، ذى الحيلة الواسعة - وشخصية بوتر العصبى صاحب النكات، الذى يقول عن مسدساته: "أرجو أن تكون محشوة، وأرجو أن أكون أنا كذلك أيضًا". وبتلك الطريقة فإن تقاليد النمط الفيلمى تظل على حالها، بينما يصبح المصدر الرئيس للكوميديا هو الشخصية التى لا تستطيع أن تتواءم مع هذه المواضعات.

المحاكاة الساخرة فى عصر التليفزيون

فى ضوء أن المحاكاة الساخرة ازدهرت فى الأفلام القصيرة فى عصر الأستوديو، فليس من الغريب أن الاسكتشات الكوميدية التليفزيونية قد

تخصصت أيضًا فى خلق محاكاة هزلية قصيرة بليغة للأفـلام الجماهيريـة. وتتضمن الأمثلة المبكرة عمل سـيد سـيزار "اسـتعراض الاستعراضـات" (١٩٥٠-١٩٥٤)، ثم "استعراض كارول بيرنيت" (١٩٦٧-١٩٧٨)، والتـى صنعت محاكاة ساخرة ذكية للأفلام الجماهيرية المشهورة، بعنـاوين مثـل "ذهبت مع الريح"، "صانى سيت بوليفارد"، "ميلدريد فيرس". وجاء بعد ذلـك "ليلة السبت على الهواء" (من ١٩٧٥ حتى الآن)، "تليفزيون المدينة الثـانى" (١٩٧٦-١٩٨١)، و"فى ضوء حى" (١٩٩٠-١٩٩٤)، وبـرامج أخـرى. وكانت هذه الاسكتشات مجالاً لتـدريب الكتـاب والممثـين الكوميـديين، واستمرت فى استخدام المحاكاة الساخرة كعنصر ثابت فى أشكالها المختلفة، واستخدمت عادة نجومًا ضيوفًا ليقلدوا أعمالهم المشهورة. وسـاعدت هـذه النزعة فى الإسراع بعملية تحليل وتفكيك الأشكال التقليدية، والسخرية منهـا من خلال التقليد، وساهمت فى الاستخدام المتزايد للمحاكـاة الـساخرة فـى الأفلام الكوميدية الحديثة، والتى تقوم فى الأغلب بالسطو علـى نـصوص أخرى من أجل خلق تأثيراتها الكوميدية.

وقام الممثل والكاتب الكوميدى التليفزيونى السابق ميل بروكس (ولـد عام ١٩٢٦) بإعادة ابتكار المحاكاة الساخرة لعصر جديد، مع عرض فيلميه "سروج ملتهبة" (كتبـه بالاشـتراك مـع ريتـشارد برايـور وآخـرين)، و"فرانكينشتاين الشاب"، وكلاهما فى عام ١٩٧٤. وتخلى بروكس ومعاصروه عن منهج الجيل السابق بوضع شخصية كوميدية فى إطـار تقليـدى لـنمط فيلمى. وعكس بروكس بانقلاب بناء هوب فى "الوجه الشاحب"، وذلك فـى تقليده الساخر للويسترن فى "سروج ملتهبة". والبطلان فى هذا الفيلم الأخير:

المأمور بارت وواكو كيد، هما الشخصان البطلان العاقلان القادران فى وسط مدينة غربية تسكنها شخصيات كاريكاتورية لشخصيات فيلم الويسترن (الحاكم الفاسق الغبى، سكان البلدة العنصريين، رجل العصابة المتوحش، ومغنية الصالون ذات اللثغة). وبذلك فإن بروكس جعل الويسترن ذاته مضحكًا بطرق كانت المحاكاة الساخرة السابقة نادرًا ما تسعى إليها.

وبعد هذين الفيلمين لبروكس اللذين مثلا انطلاقة، بدأ عدد آخر من السينمائيين فى صنع أفلام محاكاة ساخرة روائية طويلة جماهيرية مهمة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وقام الفريق المكون من جيم أبراهامز وديفيد زوكر وجيرى زوكر بكتابة الفيلم الكلاسيكى ذى الثقافة الخاصة "فيلم كينتاكى المقلى" (١٩٧٧)، ثم بفيلم "المطار !" والذى توالت فيه النكات بسرعة فائقة، والتى تؤكد فى الأغلب على محادثة تبدو جادة فى المقدمة مع نمرة مضحكة فى الخلفية. ثم قام فريق كريستوفر جيست وروب راينر فى عام ١٩٨٤ بصنع الفيلم الرائد الذى يسخر من الشكل التسجيلى "هذه هى فرقة سباينال تاب"، والذى يجمع تكنيك سينما الحقيقة الواقعى مع القصة الجامحة لفرقة الروك البريطانية المتقدمة فى العمر. إن هذه الأفلام المضحكة ساعدت فى إعادة الحياة للكوميديا السينمائية الأمريكية، وتأسيس التقاليد الجديدة التى سوف تكون شديدة التأثير فى الأعوام التالية.

وأفلام المحاكاة الساخرة التجارية منذ عام الثمانينيات تميزت بإحساس فوضوى واضح، أن أى شىء يمكن أن يحدث، أو يمكن لأى شىء أن يدخل الكادر فى أى وقت. ولا تزال الأنماط الفيلمية تقدم إطارًا عامًا لمعظم أفلام المحاكاة الساخرة المعاصرة، لكن الخطوط، والمشاهد، سوف تبتعد عن النص

الأصلى من أجل استهداف فيلم آخر، أو حتى عنصر ليست له علاقة مستمد من الثقافة الجماهيرية. وعلى سبيل المثال فإن "فيلم مخيف ٢" (٢٠٠١) يتضمن شخصية تحاول أن تهدئ شخصية أخرى بأن تؤكد لها: "إن هذه ليست إلا بعض العظام يا سيندى، هل جربت من كاليستا فلوكهارت؟". إن المعلومة التى يحتاجها المتفرج لكى يفهم هذه الإشارة لا تأتى من نمط فيلم الرعب الذى يحاكيه الفيلم ساخرًا، ولكن من مسلسل تليفزيونى. وفى فيلم "لقطات ساخنة: الجزء الثانى" (١٩٩٣) هناك مجموعة من جنود المظلات يقفزون من الطائرة واحدًا بعد الآخر، وكل منهم يصيح "جيرونيمو !" فى لحظة سقوطه. وفجأة يقفز زعيم هندى من الطائرة وهو يصيح "أنا !". لقد تطورت المحاكاة الساخرة المعاصرة إلى نوع من العشوائية، وروح سردية وأسلوبية فوضوية. ومن المعتاد بالنسبة للنص الأصلى أن تقدم فقط الخطوط العريضة للسرد، بينما النكات مستمدة من مصادر أخرى من كل الثقافة الجماهيرية.

وأصبحت أفلام المحاكاة الجماهيرية جماهيرية وتقليدية بما يكفى لكى تقدم أجزاء تالية: جزءان من "لقطات ساخنة"، وثلاثة من "بنادق عارية"، وثلاثة من أفلام أوستين باورز، وأربعة من "فيلم مخيف". وفى نوع من الانقلاب الذكى لميل التليفزيون لأفلام التقليد الساخر الكلاسيكية، فإن الأفلام الآن تقدم محاكاة ساخرة للبرامج التليفزيونية القديمة، مع "تفاهات بيفرلى" (١٩٩٣)، و"فيلم عصبة برادى" (١٩٩٥)، و"سكوبى دو" (٢٠٠٢)، و"ستارسكى وهاتش" (٢٠٠٤)، و"دوق هازارد" (٢٠٠٥). وهوجمت هذه الأفلام من جانب النقاد، واعتبرت سيطرة المحاكاة الساخرة فى الكوميديا المعاصرة كدليل على أن الأفكار نفذت من السينمائيين، أو أن الأستوديوهات وجدت أن هذه الأفلام نوع من الاستثمار المضمون.

ومن الاستثناءات المهمة لهذه النزعة الأفلام التى تقلد بسخرية وحرفية مرهفة أسلوب السينما التسجيلية، والتى نجحت بشكل متواضع فى دور العرض الأمريكية. واستخدام وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥) هذا الشكل على نحو فضفاض فى فيلم "خذ الفلوس واجرى" (١٩٦٩)، مستخدمًا صوت التعليق العميق لكى يتناقض مع تهريج انطلاق البطل فى جرائمه. لكن ألين متعدد المواهب أضاف قدرًا جديدًا من الدقة للسخرية من الأفلام التسجيلية مع فيلمه المختلف تمامًا "زيليج" (١٩٨٣)، والذى يصور رجلاً مختلاً عقليًا خلال تقلبات العشرينيات. وهذا الفيلم يعيد خلق مظهر القصاصات الفيلمية والجرائد السينمائية القديمة بحرفية تقنية ملحوظة. ولا يتخلى الفيلم لحظة واحدة عن الادعاء بأن بطله ليونارد زيليج كان شخصية تاريخية حقيقية، حتى إنه يوظف كتابًا حقيقيين مثل سوزان سونتاج وسول بيلو لإعطاء تعليق مباشر على تأثير زيليج الثقافى. ومن الذين ورثوا هذه التقاليد كريستوفر جيست، الذى قدم محاكاة ساخرة للأفلام التسجيلية فى أفلام أحدث مثل "انتظار جوفمان" (١٩٩٦)، "الأفضل فى الاستعراض" (٢٠٠٠)، "رياح عاتية" (٢٠٠٣)، والتى تعيد خلق مظهر سينما الحقيقة التسجيلى. واستخدام الكاميرا المحمولة، والتمثيل المرتجل من ممثلين موهوبين، يخلقان انطباعًا بالأصالة، وأن تلك أفلام تسجيلية لشريحة من الحياة. لكن هذه الأفلام تصور شخصيات تدخل فى مهام متفردة (برامج مواهب الهواة، برامج الكلاب، والغناء الفولكلورى، على الترتيب)، وهذه الشخصيات تأخذ مهمتها بجدية بالغة، بما يكشف عن غرائب جامحة لأناس يبدون عاديين.

المحاكاة الساخرة وما بعد الحداثى

رغم أن للمحاكاة الساخرة جذورًا قديمة، فقد أخذت دورًا محوريًا خاصًا فى الأشكال الكوميدية للحاضر ما بعد الحداثى الغارق فى المفارقة الساخرة والإشارة إلى الذات والاقتباسات. لقد قال الناقد الأدبى الماركسى فريدريك جيمسون إن ما بعد الحداثة قد حلت محل المحاكاة الساخرة التقليدية بعملية يمكن أن نسميها "معارضة" *pastiche* (والتى تعنى اقتفاء عمل فنى لعمل فنى سابق، مثلما يحدث فى الشعر – المترجم). وبينما تتضمن المحاكاة الساخرة مرجعًا لابد من قراءة المحاكاة مقابله، فإن المعارضة هى شكل من المحاكاة المنفصلة عن سلطة العمل السابق، وبذلك فإنها تفتقر إلى عنصر السخرية والهجاء. ومن خلال التعامل مع العمل الأصلى باعتباره أسلوبًا فقط، خالٍ من التاريخ والسياق، فإن المعارضة تلاعب ما بعد حداثى متفرد على خطاب خالص. وعلى سبيل المثال هناك عشرات الأفلام عبر السنين قدمت محاكاة ساخرة لمشهد من فيلم "من هنا حتى الأبدية" (١٩٥٣)، حيث يستلقى رجل وامرأة على الشاطئ بينما تأتى الأمواج لتغمرهما، وهى أفلام عديدة لدرجة أنه ليس من الضرورى مشاهدة العمل الأصلى لكى تفهم الإشارة، وفى الحقيقة أن مخرجى فيلم "الطائرة !" الثلاثة لم يشاهدوا الفيلم عندما قدموا له محاكاة ساخرة فى فيلمهم. وفى سياق ما بعد حداثى، تقوم المعارضة باختزال الماضى إلى مجموعة من الأيقونات الفارغة، يتزايد افتقارها إلى إحساس حقيقى بالتاريخ.

واعتمادًا على أعمال جيمسون وآخرين، قال الناقد دان هاريس إن العدد الكبير من أفلام المحاكاة الساخرة التى تتزايد نزعتها التجارية خلال

العقود الأخيرة قد ساعدت على انتزاع السخرية من المحاكاة الساخرة، وجعلتها كوميديا معقمة ومكتفية بذاتها أكثر مما كانت فى الماضى. وطور هاريس قائمة من ست تقنيات تحقق من خلالها المحاكاة المعاصرة تأثيرها، ويقول إن هذه التقنيات قد صفت المحاكاة الساخرة من وظيفتها العدوانية، وجعلتها متوقعة ومسالمة بعد أن كانت أصيلة وثورية (هدامة).

وهذه التقنيات الست هى:

١- التكرار، وهى عملية تؤسس بها المحاكاة الساخرة ارتباطًا مع النص الأصلى، مستخدمة مثلاً الجياد لكى توحى بالويسترن، والكاميرا المحمولة للإيحاء بالسينما التسجيلية، وهكذا. والعديد من أعمال المحاكاة الساخرة تحرص على نسخ العناصر الأيقونية للنمط الفيلمى الأصلى.

٢- القلب (الانعكاس)، وهو طريقة لاستخدام عناصر النص الأصلى بطريقة أيقونية، لكى يعطى معنى معاكسًا للمعنى المقصود. وفيلم "آكل لحوم البشر: الفيلم الموسيقى" (١٩٩٦) يوحى بأحد مواضعات الفيلم الموسيقى الفولكلورى الهوليودى، بأن يجعل كل أفراد المجتمع يجتمعون لأداء نمرة حية فى النهاية، لكنه يعكس ويقلب المعنى المقصود لهذه النهاية من خلال كلمات الأغنية: "أشنق الوغد، اشنقه عاليًا"، ليخلق تجاورًا ساخرًا بين الهارمونية الموسيقية المرحة وشهوة الدماء فى الكلمات.

٣- التوجيه الخاطئ، وهو عملية تستخدم فيها مواضعات النص الأصلى لخلق مجموعة من التوقعات لدى المتفرج، ثم عكسها أو تحويلها إلى

المحاكاة الساخرة. ففى فيلم "فيلم مخيف ٣" (٢٠٠٣) تشرح الشخصية التى يلعبها جورج كارلين تاريخه الحزين من خلال أسلوب ميلودرامى تقليدى: "زوجتى وأنا أردنا طفلاً، لكنها لم تحمل"، وعندما يتوقع المتفرج بسبب هذا التوجيه الخاطئ أنه سوف يسمع قصة عاطفية، يقول النكتة: "ولا أنا أيضًا".

٤-الحَرْفية، وهو تكنيك يأخذ معالجة ساذجة للنص الأصلى، كما لو أنه يُقرأ بشكل حَرْفى وليس من خلال المواضعات. ويمكن تطبيق هذه العملية على عناصر سردية، كما فى "روبين هود: رجال فى سراويل ضيقة" (١٩٩٣)، عندما يصبح روبين فى الحشد: أعطونى آذانكم"، وفى تلك اللحظة يلقى الحشد عليه بآذان حقيقية. ويمكن للحرفية أيضًا أن تحاكى بشكل ساخر تقنية سينمائية تقليدية، وعلى سبيل المثال هناك فى "فيلم مخيف" لقطة تقترب فيا الكاميرا من البطلة التى تصرخ فى لقطة شديدة الاقتراب حتى إن العدسة تصدم رأس الممثلة، لتقول: "آخ !"، بما يجعل للكاميرا وجودًا حرفيًا مفاجئًا فى الفيلم.

٥-التضمين الخارجى الذى يستخدم عناصر لا تنتمى إلى الصورة التقليدية للنمط الفيلمى، لكى يجعلها غريبة. وعلى سبيل المثال فى فيلم "لقطات ساخنة"، يهرب البطل إلى محمية طبيعية للهنود الحمر، والتى يتم تقديمها من خلال صور سينمائية تقليدية مثل الأبقار، والخرز، وجلد الغزال. لكن هذه الصور تتحول إلى الغرابة بعد التضمين الخارجى لجرس باب على الخيمة، وشبشب وردى على هيئة أرنب يرتديه البطل.

٦-المبالغة، التى تأخذ عنصرًا من النص الأصلى وتجعله عبثيًا من خلال التأكيد بشكل مبالغ فيه. ويمكن لهذا التكنيك أن ينطبق على أشياء بسيطة، مثل الخوذة الضخمة التى يرتديها دارك هيلميت (ريك مورانيس، واسم الشخصية يعنى "الخوذة الداكنة" – المترجم) فى فيلم "كرات الفضاء" (١٩٨٧). ويمكن أن تنطبق أيضًا على مواضعات سردية أو أسلوبية، كما فى "بنادق عارية"، والذى يشير إلى التقاليد الهوليودية فى القطع المونتاجى من مشاهد الجنس إلى صور رمزية لستائر تتماوج مع النسيم أو لانفجارات الألعاب النارية. ومونتاج الصور فى هذا المشهد (زهور تتفتح، قطار يدخل نفقًا، قنبلة ذرية وغبارها على هيئة عيش الغراب) أكثر إيحاء وأكثر مبالغة فى الوقت ذاته مما تسمح به المواضعات التقليدية.

لقد كانت المحاكاة الساخرة يتم تفسيرها عادة بوصفها أداة تساعد المتفرجين على الرؤية من خلال التقاليد الجامدة والمخططات الأيديولوجية للأنماط الفيلمية المختلفة. وهاريس يقول بأن المواضعات المتنامية للمحاكاة الساخرة قد اختزلت الكثير من قوتها وطاقتها، لكى تحرر المتفرج من الأفخاخ الأيديولوجية للأنماط الفيلمية، وذلك عندما يطرح ببلاغة هذا السؤال: "هل نتحرر بالفعل بعد الفرجة على ساعة ونصف من "كرات الفضاء"؟ ولا يزال هذا السؤال ينتظر الإجابة.

انظر أيضاً:

الأنماط الفيلمية، "ما بعد الحداثة" "الكوميديا"

FURTHER READING

Gehring, Wes D. *Parody as Film Genre: "Never Give a Saga an Even Break."* Westport, CT: Greenwood Press, 1999.

Harries, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1993.

Victoria Sturtevant

ميل بروكس

ولد باسم ميلفين كامينسكى، بروكلين، نيويورك، فى ٢٨ يونيو ١٩٢٦

بدأ ميل بروكس حياته الفنية بإلقاء النكات فى كاتسكيلز، فى ولاية نيويورك، حيث أصبح صديقًا مع سيد سيزار، مقدم المسلسل التليفزيونى "استعراض الاستعراضات" (١٩٥٠-١٩٥٤). وسرعان ما انتقل بروكس الموهوب إلى الكتابة التليفزيونية، حيث كتب اسكتشات لبرنامج سيزار تقدم محاكاة للأنماط الفيلمية الجماهيرية آنذاك. واشتهر بروكس أولاً بنمرته "الرجل ذو الألفى عام فى عام ٢٠٠٠"، وهى مقابلة ساخرة كان يؤديها على المسرح مع كارل راينر، وفى التليفزيون، وفى تسجيلات رائجة. وفى عام ١٩٦٤ اشترك باك هنرى فى خلق المسلسل التليفزيونى "هات سمارت" (١٩٦٥-١٩٧٠) (وتعنى أيضًا "خليك ذكى" – المترجم)، وهو محاكاة ساخرة لنمط فيلم الجاسوسية مع أدوات جامحة على طريقة جيمس بوند، مثل "التليفون الحذاء" الشهير.

وبعد تلك الحياة الفنية المتميزة فى التليفزيون، كتب بروكس وأخرج أول أفلامه الروائية الطويلة "المنتجون" (١٩٦٨)، الذى تلاعب فيه بشكل جامح بحدود المحاكاة الساخرة، حين يقوم المنتجون بإعداد عرض موسيقى مخيف فى برودواى بعنوان "أوان الربيع عند هتلر"، على أمل أن يفشل العرض. لكن الاستعراض – الذى يقدم موسيقى جياشة، وفريق كورس شاب متحمس حول مباهج الرايخ الثالث – ينجح بشكل غير متوقع عندما يفهمه

الجمهور على أنه محاكاة ساخرة وليس عرضًا عاطفيًا سخيفًا. وأفلامه التالية تنهل من تلك المتعة بما هو غليظ وعبثى، وتعتمد على تجاور الكليشيهات الجادة للنص الأصلى والتدخل الصبيانى فى فكاهة بروكس. ففى فيلم "فرانكينشتاين الشاب" (١٩٧٤)، يغنى الدكتور المتجهم فرانكينشتاين: "قدم عرضًا على ريتز"، مع وحشه الذى قام بتركيبه، ويرقص فى حذاء باليه. وفى "تاريخ العالم: الجزء الأول" (١٩٨١)، يتم استقبال أوديب بالشتائم التى تسبه وأمه. وسطر الحوار الوحيد فى "فيلم صامت" (١٩٧٦) يتم نطقه بواسطة ممثل البانتومايم الصامت مارسيل مارسو. وفى "كرات الفضاء" (١٩٨٧) يأخذ المعلم يوجورت (الاسم معناه "زبادى") استراحة من مهمته الغامضة لكى يشرح كيف أن المال الحقيقى للفيلم قد جاء من بيع سلع مرتبطة: "صندوق الغداء كرات الفضاء، بسكويت الإفطار كرات الفضاء، قاذفات اللهب كرات الفضاء".

وكانت تلك اللحظات سببًا فى حصول بروكس على معجبين مخلصين من جانب، ومنتقدين شرسين من جانب آخر، خاصة عندما أصبحت نكاته مكررة وفضفاضة عبر الثمانينيات والتسعينيات. وصنع بروكس العديد من المحاولات التجارية غير الناجحة لكى يغير مساره، خاصة فى إعادة فيلم "إيرنست لوبيتش" أكون أو لا أكون" (١٩٨٣)، وتشترك معه فى البطولة زوجته آن بانكروفت، كذلك فى كوميديا المشكلة الاجتماعية "الحياة مقرفة" (١٩٩١). ورغم أنه لم يخرج أفلامًا منذ فيلمه ذى النجاح المتوسط: "دراكيولا: ميتًا وأحبه" (١٩٩٥)، فقد حقق نجاحًا جديدًا كبيرًا فى عام ٢٠٠١ مع النسخة الموسيقية على برودواى من "المنتجون"، التى كتب لها كلمات

الأغنيات، والموسيقى، وطبع كتابًا أيضًا. وحصل بـــروكس علــــى جـــائزة الأوسكار عن سيناريو "المنتجون"، بالإضافة إلى عدة جوائز إيمى، وجرامى، وطونى، وهو بلا جدال واحد من أكثر العقـــول الكوميديــــة المـــؤثرة وذات المواهب المتعددة فى جيله.

مشاهدات مقترحة:

"المنتجون" (١٩٦٨)، "سروج ملتهبة" (١٩٧٤)، "فرانكينشتاين الشاب" (١٩٧٤)، "فيلم صامت" (١٩٧٦)، "قلق شـديد" (١٩٧٧)، "تـاريخ العـالم: الجزء الأول" (١٩٨١)، "أكون أو لا أكـون" (١٩٨٣)، "كـرات الفـضاء" (١٩٨٧)، "روبين هود: رجال فى سراويل ضيقة" (١٩٩٣)، "دراكيولا: ميتًا وأحبه" (١٩٩٥).

فيكتوريا ستراتفانت

FURTHER READING

Brooks, Mel, with Ron Clark, Rudy DeLuca, and Barry Levinson. *Silent Movie*. New York: Ballantine Books, 1976.

Yacowar, Maurice. *Method In Madness: The Comic Art of Mel Brooks*. New York: St. Martin's Press, 1981.

Victoria Sturtevant

الفلبين

Philippines

لم تحقق سينما الفلبين بشكل عام مكانًا محوريًا خارج منطقتها، وهى ظاهرة غريبة فى ضوء أن للفلبين تقاليد سينمائية أقدم من معظم البلدان، وكانت لسنوات طويلة من بين أكبر عشرة منتجين للأفلام فى العالم، وناضلت ضد كيانات حكومية وغير حكومية من أجل قضايا مشتركة فى الصناعة على مستوى العالم.

عرضت الأفلام القصيرة المستوردة فى مانيلا فى عام ١٨٩٧، وفى العالم التالى قام ضابط فى الجيش الإسبانى بتصوير وعرض مشاهد من المدينة. وبحلول عام ١٩٠٩، كان هناك فى البلاد ثلاثة أستوديوهات، وبعد عامين آخرين تكونت هيئة رقابية، ورابطة لمعارضة الرقابة. وفى عام ١٩١٢ تم صنع فيلمين روائيين طويلين بواسطة الأمريكيين هارى براون، إدوارد إم جروس، وألبيرت ييرزلى، الذين استقروا فى الفلبين، وعُرض الفيلمان فى يومين متتاليين، وهما "حياة جوزيه ريزال"، وفيل ييرزلى "إعدام الدكتور جوزيه ريزال".

ويعد جوزيه نيبوموثينو هو والد صناعة السينما الفلبينية، وكان مهندسًا يدير أنجح أستوديو فوتوغرافى فى البلاد. وفى عام ١٩١٧ قام ببيع الأستوديو، وقرأ عن الأفلام، وبدأ شركة أفلام "مالايان"، وكانت أول أعماله

أفلامًا تسجيلية، ففى عام ١٩١٩ صنع "سيدة الريف"، الذى يعد أول فيلم فلبيني حقيقي. وظل مهمًا فى الصناعة طوال ٤٥ عامًا، وأنتج ما يزيد على ٣٠٠ فيلم، وأسس سبعة أستوديوهات على الأقل.

وكان من الأستوديوهات التى ساعد فى تأسيسها أفلام سامباجويتا، الذى أصبح واحدًا من الشركات الأربع الكبرى (مع إل فى إن، ليبران، بريميير) التى سيطرت على الأفلام الفلبينية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وعندما بدأت شركة سامباجويتا فى عام ١٩٧٣، بدأت فكرة ومفهوم الأستوديو الكبير، الذى يحاكى هوليود مع وجود نظام للنجوم وأنماط فيلمية. وفى عام ١٩٣٩ كانت هناك إحدى عشرة شركة سينمائية على الأقل تصنع الأفلام، التى بلغت ٥٠ فيلمًا كل عام، وهو خامس أعلى رقم فى العالم. ومع بداية الحرب العالمية الثانية، كادت صناعة السينما أن تغلق أبوابها، جزئيًا بسبب أن اليابانيين كانوا يعتقدون أن الأفلام الفلبينية منجذبة كثيرًا إلى الولايات المتحدة.

العصر الذهبى الأول وما بعده

كما كان الحال بالنسبة للجرائد والمجلات، تكاثرت الشركات السينمائية بعد التحرر فى عام ١٩٤٥، ووصلت إلى أربعين شركة على الأقل بحلول عام ١٩٥٢. وسادت الشركات الأربع الكبرى - التى كانت موجودة بحلول عام ١٩٤٦ - عالم صناعة السينما، وكانت تضم عمالة تقدر بعدد عشرة آلاف، وتتحكم فى ٩٠ فى المائة من الإنتاج والتوزيع والعرض للأفلام الفلبينية. لكن الصناعة كانت على حافة التغير، حيث أضر إضراب استمر

خمس سنوات (١٩٥٠-١٩٥٥) بشركة بريميير، ومال الفنانون والفنيون إلى تأسيس شركات خاصة بهم، وفقدت الشركات الأربع الكبرى قوتها التفاوضية. وبحلول عام ١٩٥٨، كانت هناك مائة شركة سينمائية، وخلال سنوات قليلة لم يبق من الشركات الأربع سوى سامباجويتا.

فى الستينيات، كانت الصناعة قد تغيرت تمامًا. فقد توقفت الشركات الأربع الكبرى عن الإنتاج، وسيطرت الشركات المستقلة، فى الأغلب بأفلام لا تهدف إلا للربح التجارى، واستولى السخط على الأهالى بسبب موجة جرائم كان من المحتمل أن لها علاقة بالفرجة على الأفلام. كما أصبح مضمون الأفلام أسوأ، حيث إنه كان يقدم تسلية هروبية، وتوسع نظام النجوم حتى إن الممثلين أصبحوا أكثر أهمية من المخرجين.

لقد كان نظام الأستوديو قد جعل السينما عملية مخططة، يعد فيها الشركات الأربع الكبرى تنويعة من الأنماط الفيلمية ذات الجاذبية الجماهيرية الكبيرة أما المستقلون الذين لا يملكون رءوس أموال كبيرة، فقد كان عليهم استعادة استثماراتهم بسرعة، بنسخ وتقليد أفلام سابقة نجحت جماهيريًا. وكنتيجة لذلك سادت فى الستينيات أفلام تقلد أفلامًا أجنبية، برعاة بقر وساموراى ولاعبى كونج فو وجيمس بوند (جيمى باندونج) فلبينيين بالإضافة إلى أفلام جنسية صريحة تدعى "بومباس"، وتقدم نجمات شابات يتعرين تمامًا على الشاشة. وأطلق المخرج المخضرم لامبيرتو فى أفيلانا على هذه الأفلام المصنوعة على عجل، والتى تحتشد بالعنف والدماء والجنس، جمهور "القباقيب"، لأنه جمهور من الطبقة الدنيا، وكان يذهب إلى السينما مرتديًا القباقيب. وكان العام الذى شهد تكاثر أفلام "البومباس" هو عام ١٩٧١، حين كان معظم الـ ٢٥١ فيلمًا فلبينيًا ذات توجه جنسى.

ومن بين الأنماط الفيلمية المهمة كان ولا يزال الأكشن والميلودراما (من نوعية المسلسلات التليفزيونية الضحلة - هما الأكثر جماهيرية، وعلى سبيل المثال وصلا بين عامى ١٩٧٨ و ١٩٨٢ إلى ٤٧ فى المائة و ٣٣ فى المائة من الإنتاج على الترتيب من إجمالى الأفلام. ويعود فيلم الأكشن فى جذوره إلى الأشكال المسرحية المبكرة، وهو يتضمن إحساسًا أخلاقيًا مباشرًا، وميثاقًا مثاليًا عن الشرف، ومجموعة من القيم التقليدية. أما الميلودراما فيأتى أغلبها من سلسلة الكتب المصورة، وفى الحقيقة أن ثلاثين إلى أربعين فى المائة من سيناريوهات الشركات الكبرى ظلت لسنوات تأتى من هذا المصدر. والقصص المصورة تصنع أفلامًا ناجحة لأن لها جمهورًا مضمونًا مقدمًا، وهى تقتبس إلى السينما بجعل شخصياتها تبدو فى مظهرها مثل نجوم السينما الذين سوف يلعبون فيما بعد هذه الأدوار على الشاشة، وأيضًا ببيع فكرة لناشر كتب مصورة لكى يصدرها فى شكل مطبوع، وخلال الأسابيع الأخيرة من حلقات القصة المصورة، تظهر النسخة السينمائية بذروة درامية قد تشبه أو لا تشبه القصة كما جاءت فى المجلة.

وكانت سنوات فيرديناند ماركوس الديكتاتورية بين عامى ١٩٦٥ و١٩٨٦ سيئة وجيدة معًا على السينما، حيث إنها لعبت أدوارًا قيدت ونظمت وساعدت السينما. وعلى سبيل المثال، بين عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٠، اتخذت الحكومة الفلبينية إجراءات صارمة بالنسبة للأفلام التى تشجع العدوانية والعنف والجنس والجريمة، وجددت هيئة الرقابة، وأصدرت تعليمات للمنتجين لتنقيح توجهات الصناعة بحيث تدعم ما أطلق عليه القيم الفلبينية، لكن الحكومة دعمت أيضًا عرض الأفلام الفلبينية، وشيدت مركز السينما الفلبينى، وأسست مهرجان مانيلا السينمائى الدولى.

وتصاعد التدخل الحكومى فى الأعوام الأخيرة من نظـام مـاركوس بتأسيس "هيئة تطوير الصور المتحركة"، والذى سوف يشرف علـى أربـع هيئات سينمائية: صندوق دعم السينما، أكاديمية السينما الفلبينية، وأرشـيفات السينما، وهيئة المعايير. ثم تلى ذلك تعزيز سلطات الرقابة فى عام ١٩٨١، وتأسيس "السينما التجريبية الفلبينية فى العام التالى، برئاسـة إحـدى بنـات ماركوس. وكان العاملون فى الصناعة يخشون تأميمهـا، وتظـاهروا فـى الشوارع ضد هذه الإجراءات تحت رعاية تحالف للفنانين، هو "حركة حرروا الفنان"، التى بدأها المخرج لينو بروكا (١٩٣٩-١٩٩١).

موجة جديدة

فى عام ١٩٨٢، تعززت وكالة الرقابة الحكومية مرة أخرى، والتـى اتهمت بشكل عشوائى الأفلام التى اعتقدت أنهـا لا تـساير حملـة إيميلـدا ماركوس "عن الحق والخير والجمال"، وكان الاتهام بأن هذه الأفلام هدامـة. ومن بين هذه الأفلام "الولد الجديد كونينياندو" بـسبب تـصويره لفتـاة يـتم اغتصابها بواسطة رجل فى زى رسمى، وبسبب مشاهد للفقر فـى الفلبـين. ولأن هذه الأفلام تناولت الأحياء الفقيرة، والفقر، والعناصر الأقل جمالاً فـى "المجتمع الجديد"، عانت أفلام بروكا من مقصات الرقابة ومـن الإجـراءات الحكومية، وتم عدم السماح بدخول فيلمه "بايان كو: بلادى" فـى المـسابقة ممثلاً عن الفلبين فى مهرجان كان السينمائى، إلا إذا حذف مشاهد مظاهرات المعارضة.

ومع فيلم "مانيلا فى مخالب النيون"، أو "أظافر السطوع" (١٩٧٥)، قام بروكا بتشكيل اتجاه جديد فى السينما الفلبينية، اتجاه يتعامل مع السينما كفن وليس كتسلية لجمهور القباقيب، وظهرت فى السينما نزعة جديدة نحو الواقعية والوعى الاجتماعى، قامت بتجريب تقنيات الإخراج والتمثيل، وطورت مواهب جديدة. ومن هذا الاتجاه كان بروكا، واشمايل بيرنال (١٩٣٨-١٩٩٦)، بين ثير فانتيس، إيدى روميرو (ولد عام ١٩٢٤)، مايك دى ليون (ولد عام ١٩٤٧)، وآخرون تناولوا قضايا مثل استغلال العمال، والهامشيون فى مانيلا، والفقر، والهوية القومية، والقواعد العسكرية المكروهة فى الفلبين.

لكن الموجة الجديدة" ذات المسحة الجمالية والسياسية لم تستمر، وتشتت بسبب تراجع الأفلام إلى التوليفات الهروبية للميلودراما والأكشن، وأفلام جمهور القباقيب، والوفاة المبكرة لكل من بروكا وبيرنال فى بداية التسعينيات. ورغم أن حكومة كورازون أكينو (١٩٨٦-١٩٩٢) قامت بإلغاء بعض الإجراءات والتشريعات السينمائية القمعية، فإنها لم تفعل الكثير لتشجيع السينما الفنية أو لإيقاف التراجع المستمر والسريع نحو أفلام القباقيب.

وخلال الثمانينيات، كانت الفلبين من بين البلدان العشرة الأولى فى صناعة الأفلام فى العالم، رغم استمرار عدد الأفلام فى التراجع. لقد كانت المشكلات تحدق بصناعة السينما، وكان سبب بعضها هو احتكار معظم عناصرها فى الإنتاج والتوزيع والعرض بواسطة ثلاث شركات، هى ريجال، سايكو، فيفا. كما تعاقد النجوم الكبار فى عقود كبيرة وحصرية مع الشركات الكبرى، ما قلل كثيرًا من ميزانيات الأفلام، واضطر المنتجون الصغار للخروج من الصناعة. وهكذا فإن صناعة الأفلام أصبحت موصومة بشكل متزايد بما أطلق عليه كاتب السيناريو كلودوالدو ديل موندو جونيور "نتانة النزعة التجارية".

كان لضغوط النزعة التجارية والاحتكار آثار سلبية على صناعة السينما. لقد تناقص كثيرًا عدد الممثلين والممثلات أصحاب الخبرة، وكانت القصص تعتمد على النجوم "الساخنين"، خاصة من ليس لديهم مانع من العرى. وازدهرت الأفلام الجنسية والأقل تكلفة، والأسرع والأسهل في إنتاجها، وبلغت ما يزيد على نصف عدد الأفلام المنتجة سنويًا، وحملت أسماء وتصنيفات جنسية تعبر عن مضمونها، كما كانت أسماء النجمات تحمل أسماء مشروبات لطيفة أو خمور، مثل بيبسى بالوما، وفودكا زوبيل.

وكانت هناك أفلام تبتعد عن هذه الأنماط الفيلمية، خاصة أعمال ماريلو دياز أبايا (ولد عام ١٩٥٥)، مثل "جوزيه ريزال" (١٩٩٨) حول حياة وموت هذا البطل القومى، و"صيادو الشعب المرجانية" (١٩٩٩) حول عمالة الأطفال فى الصناعة السمكية، و"القمر الجديد" (٢٠٠١) حول الخسارة الشخصية فى ميندناو التى مزقتها الحرب. وبدأ جيل جديد فى أواخر التسعينيات ولا يزال مستمرًا، وأصبحت أعمالهم بارزة، ومن بينهم شيتو إس رونيو الذى صنع ثلاث أفلام إثارة فى عام ١٩٩٥ وحده، وصنع فيما بعد فيلم "يا طفل، كيف تم صنعك" أو "قصة ليا" (١٩٩٨)، وجويل لامانجان الذى كان أنجح أفلامه "قصة فلور كونتيمبلا ثيون" (١٩٩٥)، والذى يعتمد على قصة حقيقية لخادمة تعمل فى الغربة وقتلت رئيسها السنغافورى، وجوزيه خافيير رايس، وهو سينمائى غزير الإنتاج كتب وأخرج واحدًا وعشرين فيلمًا بين عامى ١٩٩١ و ١٩٩٦. ومن الظواهر المشجعة أيضًا تزايد عدد المخرجين المستقلين للأفلام وشرائط الفيديو، والذين يعملون على هامش الصناعة أو خارج التيار

الرئيس. ومن بين هؤلاء ريموند ريد (ولد عام ١٩٦٥) الذى صنع فيلمين تاريخيين، "الأبطال" (١٩٩٢) و"ساكاى" (١٩٩٣)، ونيك ديو كامبو (ولد عام ١٩٥٩) الذى أكمل فيلمه "الأم إجنائيا، المثالية" فى عام ١٩٩٨. وقام هذا المخرجان، ومخرجون آخرون من خارج التيار الرئيس، بتجريب الشكل (سينما/ فيديو - المترجم)، والتكنيك، والمضمون، وحصلوا بشكل متزايد على التقدير من خارج العاصمة مانيلا، مثلاً من فيزاياس أو إيلويلو.

وبعد الأزمة الاقتصادية فى عامى ١٩٩٧-١٩٩٨، عاشت السينما مولدًا جديدًا قصيرًا. وفى عام ١٩٩٩، كانت الفلبين هى رابع منتج سينمائى فى العالم، لكن عدد الأفلام تناقص بسرعة، وبلغ ٨٩ فيلمًا فى عام ٢٠٠١، وأقل بعدها. ويعود هذا الترنح إلى عدة عوامل قديمة وجديدة، بما فى ذلك نظام النجوم عالى التكلفة، ونظام الضرائب المحبط (هناك على الأقل سبع عشرة ضريبة تأخذ ما يقرب بين ٣٠ و ٤٢ فى المائة من الإيرادات)، وعدم وجود نظام حصة على الأفلام الأجنبية المستوردة، والقرصنة المتزايدة على الأفلام مع التقدم التكنولوجى، والرقابة. لقد عانى كل من فيلم "برنامج على الهواء" (٢٠٠١) و"حرير" (٢٠٠٠) من الرقابة، وفى بعض الأحيان كانت الرئيسة جلوريا ماكاباجال أرويو (تولت منذ عام ٢٠٠١) تدخل بشكل مباشر فى عملية صنع الأفلام. وكانت هناك عوامل مثل ارتفاع نفقات الإنتاج، واستمرار التقلبات الحكومية، وتناقص عدد رواد المجمعات السينمائية؛ ودفعت هذه العوامل بعض الشركات الكبرى إلى تقليل جداول الإنتاج. كما أن صناعة السينما واجهت منافسة قاسية من تليفزيون الكيبل، والدى فى دى، والفى سى دى.

إن تلك أوقاتًا صعبة بالنسبة للسينما الفلبينيـــة، لكنهـــا ليـــست أوقاتـــا خطيرة، فمع تزايد الاهتمام العالمى الواسع بالنسبة للسينما الآسيوية (خاصة الصين، هونج كونج، الهند، كوريا الجنوبية، وتايوان)، والميل العـــالمى لأن تعيد السينما اختراع ذاتها من خلال مضمون يتوجه إلى جمهـــور عـــالمى، ودور العرض الفاخرة ذات الاستخدامات المتعددة، وجداول ذكية لاســـتثمار رءوس الأموال، والتكنولوجيا الرقمية، والـــسلع المرتبطـــة مـــع الوســـائط والأشكال البصرية الأخرى، فإن هناك بعض الأمل بالنسبة للسينما الفلبينية.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"

FURTHER READING

David, Joel. *Fields of Vision: Critical Applications in Recent Philippine Cinema.* Quezon City, Philippines: Ateneo de Manila University Press, 1995.

———. *The National Pastime: Contemporary Philippine Cinema.* Manila: Anvil Publishing, 1990.

Del Mundo, Clodualdo, Jr. *Native Resistance: Philippine Cinema and Colonialism, 1898–1941.* Manila: De La Salle University Press, 1998.

———. "Philippine Cinema: An Historical Overview." *Asian Cinema* 10, no. 2 (Spring/Summer 1999): 29–66.

Hernando, Mario A., ed. *Lino Brocka: The Artist and His Times.* Manila: Cultural Center of the Philippines, 1993.

Infante, J. Eddie. *Inside Philippine Movies 1970–1990: Essays for Students of Philippine Cinema.* Manila: Ateneo de Manila University Press, 1991.

Lent, John A. *The Asian Film Industry.* Austin: University of Texas Press, 1990.

Quirino, Joe. *Don José and the Early Philippine Cinema.* Quezon City, Philippines: Phoenix Publishing House, 1983.

John A. Lent

بولندا

Poland

كنتيجة للتقسيم المتتابع الذى عانت منه بولندا علـــى أيـــدى روســـيا، النمسا، وبروسيا، فإن بولندا لم تكن كيانًا مستقلاً لزيادة عن مائة عام حتـــى ١٩١٩، بعد الحرب العالمية الثانية الأولى بوقت قصير. لقد كانت الهيمنـــة الأجنبية على شعب ذى قومية قوية – تجددت بشكل خاص مـــع الاحـــتلال الألمانى بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٥، واستمرت مع السيطرة السوفيتية بـــين عامى ١٩٤٥ و ١٩٨٩ – كانت هذه الهيمنة عاملاً قويًا مؤثرًا فـــى ســـينما البلاد حتى اليوم، وأدت إلى الإنتاج السينمائى الذى يعتمد كثيرًا على تيمـــات سياسية وتاريخية. لقد تعززت هذه النزعة القومية بواسطة مادة الموضـــوع المقتبسة عن التقاليد الأدبية الثرية لبولندا، وروايات ومـــسرحيات هينريـــك سينكيفيتز، ستيفان زيرومسكى، بوليسلاف بروس، فلاديـــسلاف ريمونـــت، ستانيسلاف فيسبيانسكى، وآدم ميكيفيتز، الذين وفروا مصدرًا لانهائيًـــا مـــن المادة. وكما حدث مع بلدان أخرى فى المعسكر السوفيتى السابق، فإن عودة الاستقلال إلى بولندا بعد عام ١٩٨٩، واختفاء نظام دعم الدولة (وتحكمهـــا) فى صناعة الأفلام، قد أديا إلى نوع من فوضى السوق الحرة التى لا تبـــدى احترامًا كبيرًا سواء للتيمات ذات التوجه السياسى أم للفن.

ورغم أن بولندا لم تشهد قط معاناة من هجرة جماعية لأبنائها. أو قمع فنانيها الموهوبين، على نحو ما حدث فى تشيكوسلوفاكيا مـــثلاً بعـــد عـــام

١٩٦٨، فإن عددًا كبيرًا من المخرجين المهمين قد اختاروا العمل فى الخارج سواء بشكل دائم أم مؤقت، ولكن ذلك لم يكن لأسباب سياسية دائمًا. ومنذ السبعينيات، فإن شخصيات مهمة مثل رومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣)، جيرزى سكوليموفسكى (ولد عام ١٩٣٨)، وفاليريان بورفيسك (١٩٢٣-٢٠٠٦)، صنعوا أهم أعمالهم خارج بولندا. وأشهر مخرجى بولندا، أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦)، صنع العديد من أفلام الإنتاج المشترك فى بلدان أوروبية أخرى، كذلك صنع كريستوف زانوسى (ولد عام ١٩٣٩)، بينما صنعت أشهر أفلام كريستوف كيسلوفسكى (١٩٤١-١٩٩٦) فى فرنسا. وباستثناءات قليلة مثل بولا نيجرى (١٨٩٤-١٩٨٧)، قدمت بولندا القليل من نجوم السينما المشهورين عالميًا، رغم أن زبيجنيو سيبلوسكى (١٩٢٧-١٩٦٧) حقق شهرة عالمية خلال فترة حياته القصيرة، كما أن ممثلين ممتازين مثل دانييل أولبريشسكى (ولد عام ١٩٤٥)، بوجوسلاف ليندا (ولد عام ١٩٥٢)، مايا كومورفسكا (ولدت عام ١٩٣٧)، كريستينا ياندا (ولدت عام ١٩٥٢)، عملوا جميعًا بين الحين والآخر فى البلدان الأوروبية الأخرى.

الفترة الصامتة والثلاثينيات

شاهد الجمهور البولندى أفلام توماس أديسون والأخوين لوميير فى عامى ١٨٩٥ و ١٨٩٦، قبل أن يبدأ الإنتاج المحلى بعد سنوات قليلة. وأخذت الأفلام البولندية الأولى شكل الجرائد السينمائية، أو المواد الإخبارية المشابهة، مثل الموضوعات الطبية أو الأفلام التسجيلية القصيرة عن الحياة البولندية، والتى صنعها بوليسلاف ماتوزوفسكى، الذى كتب أيضًا مقالات عن

الوسيط الجديد، واقترح تأسيس أرشيف سينمائى منذ عام ١٨٩٨. وكان أول فيلم روائى قصير "عودة الرفيق المرح" (١٩٠٢) من إخراج كاميريز بوزينسكى (١٨٧٥-١٩٤٥)، الذى كان رائدًا مهمًا فى التكنولوجية السينمائية. وكان أول فيلم روائى طويل نسبيًا هو "أنطوس فى المرة الأولى فى وارسو" (١٩٠٨)، ثم جاء فيضان من الاقتباسات الأدبية، وأفلام الكوميديا، والميلودراما، لم يبق منها حتى الآن إلا القليل. وخلال تلك الفترة، أنتجت شركة "سفينكس" أعمالاً وطنية وعاطفية والكثير من الأفلام اليديشية (بلغة هى مزيج بين العبرية والألمانية والبولندية - المترجم)، وظهرت الملحمة المعادية للروس "القوقاز" فى عام ١٩١٣. وكان أهم مخرجى تلك الفترة هو ألكساندر هيرتز (١٨٧٩-١٩٢٨)، وتزايد الإنتاج بشكل خاص - ومثير للدهشة - خلال سنوات الحرب بين عامى ١٩١٤ و ١٩١٨. وصنعت بولا نيجرى (اسمها الأصلى باربرا أبولونيا شالوبيتش) ثمانية أفلام ميلودرامية حسية وجماهيرية قبل أن ترحل إلى ألمانيا فى عام ١٩١٧، ثم إلى هوليود. ومن نجمات تلك الفترة أيضًا يادفيجا سموسارسكا (١٨٩٨-١٩٧١)، والتى تخصصت فى أدوار تصور الأمومة المضحية والمعذبة، كما فى فيلم "المنبوذة" (١٩٢٦).

وشهدت الفترة اللاحقة مباشرة للحرب، كذلك العشرينيات، تزايدًا فى السيطرة الأمريكية والفرنسية والألمانية على الإنتاج والتوزيع. وكانت الأفلام المصنوعة محليًا تركز على تيمات وطنية، ومعادية للألمان والروس، بالإضافة إلى الاقتباسات الأدبية. وكان للانقلاب العسكرى الذى قاده يوزيف بيلسودسكى فى عام ١٩٢٦ آثار ضئيلة على الإنتاج السينمائى، لكن لم يتم

صنع إلا أفلام قليلة ذات أهمية. وكانت أفلام مثل "مصاصو الدماء في وارسو" (١٩٢٥) من إخراج فيكتوري بيجانسكي تحقق جماهيرية، وأثبت فيلم "الإعصار" (١٩٢٨) من إخراج يوزيف لايتس (١٩٠١-١٩٨٣) أنه أول نجاح بولندي عالمي. وفي عام ١٩٢٤ نشر الناقد الأدبي كارول إيرزكوفسكي "إلهة الإلهام العاشرة"، ورغم أن هذا العمل كان عملاً نظريًا مبكرًا عن الجماليات السينمائية، فقد استمرت السينما البولندية في الاعتماد أساسًا على تيمات مستهلكة، تهريجية، وميلودرامية، ووطنية، وعاطفية مثيرة. وتراوح الإنتاج من مستوى منخفض لعشرة أفلام روائية طويلة، إلى الذروة بعدد ٢٧ في عام ١٩٣٧.

وحدث التحول إلى الصوت ببطء، وكان أول الأفلام البولندية الناطقة هو "أخلاقيات مسز دولسكا" الذي لم يظهر إلا في عام ١٩٣٠، وأدى إلى أعمال شديدة المسرحية تفتقد أي إحساس حقيقي بالأسلوب السينمائي. وخلال عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ظهرت مجموعة من السينمائيين وأصحاب النظريات الطليعيين الذين ينادون بنوع من السينما "مفيدة اجتماعيًا" أكثر مما يتم صنعه من أفلام، وضمت هذه المجموعة ألكساندر فورد (١٩٠٨-١٩٨٠)، واندا ياكوبوفسكا (١٩٠٧-١٩٩٨)، ستانيسلاف فوهل (١٩١٢-١٩٨٥)، ييرزي توبليتز (١٩٠٩-١٩٩٥). وحملت الجماعة اسم "ستارت" (جمعية عشاق السينما الفنية)، وتحللت في عام ١٩٣٥، لكنها قدمت أساسًا لإعادة إحياء السينما البولندية في الفترة التالية لعام ١٩٤٥، خاصة مع أفلام فورد وياكوبوفسكا. وكان الفيلم الروائي الثاني لفورد هو "رابطة الشوارع" (١٩٣٢) كما أن الفيلم الذي اشترك في إخراجه "شعب فيستولا" (١٩٣٧)

جذب اهتمامًا خاصًا. وأصبح كل من يوزيف لايتس، ويوليوش جاردان (١٩٠١-١٩٤٤) خاصة مع فيلمه "هالكا" (١٩٣٩)، مخرجين مهمين، وظلت يادفيجا سموسارسكا ممثلة جماهيرية، وقام الممثل الكوميدى أدولف ديمزا (١٩٠٠-١٩٧٥) ببطولة أفلام مثل "اثنا عشر كرسيًا" (١٩٣٣)، و"مفتش الشرطة أنتيك" (١٩٣٥). وأحيا المنتج جوزيف جرين (١٩٠٠-١٩٩٦) السينما اليديشية بأفلام مثل "يديل وكمانه" (١٩٣٦)، و"عائلة دايبوك" (١٩٣٧).

وعلى الجبهة السياسية، عقدت معاهدة عدم اعتداء بين بولندا وألمانيا فى عام ١٩٣٤، وتلى ذلك وفاة بيلزودسكى فى عام ١٩٣٥، وتأسيس حكومة الكولونيلات" التى يسودها العسكريون. ثم حدث الغزو الألمانى فى أول سبتمبر ١٩٣٩، وتقسيم آخر للبلاد التى انقسمت بين ألمانيا والاتحاد السوفييتى.

من الحرب العالمية الثانية إلى القانون العسكرى: ١٩٣٩-١٩٨٠

لم يتم إنتاج أفلام بولندية جديدة فى ظل الاحتلال الألمانى، ولم يستطع الجمهور إلا مشاهدة أفلام ألمانية وإيطالية، وأفلام بولندية من فترة ما قبل الحرب. وهاجر عدد كبير من الشخصيات المهمة فى صناعة السينما، سواء إلى الغرب أو إلى الاتحاد السوفييتى، وانضم آخرون إلى المقاومة، حيث تم سجن العديد منهم أو قتلهم، بينما تعاون البعض الآخر مع سلطات الاحتلال. وأدت انتفاضة وارسو فى أغسطس ١٩٤٤ إلى شبه تدمير للمقاومة المضادة للشيوعية، وحل محل حكومة "الوحدة الوطنية" التى كانت قد تشكلت فى عام

١٩٤٥ حكومة يسيطر عليها المناصرون للسوفييت فى عام ١٩٤٧. وأُممت الصناعة السينمائية بتشكيل مؤسسة السينما البولندية فى نوفمبر ١٩٤٥ تحت إدارة ألكسندر فورد، وتأسست "مدرسة يودش *lodz* للسينما" (والتى سوف تصبح مشهورة على مستوى العالم) فى عام ١٩٤٨ تحت قيادة ييرزى توبليتز. وأعيد ترسيم حدود البلاد، ونقلت مناطقها غربًا بما أدى إلى سكان أكثر تجانسًا يغلب عليهم الكاثوليك.

ودُمرت البنية التحتية لصناعة السينما خلال فترة الحرب، حيث فُقد العديد من الشخصيات المهمة. ولم يبق سوى عدد قليل من دور العرض. وأُنتج ٣٨ فيلمًا روائيًا طويلاً فقط بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٥، وبعد فترة مبدئية قصيرة من التحرر تم فرض أيديولوجية واحدة، وهكذا أصبحت "الواقعية الاشتراكية" – بحبكاتها المكررة وموضوعاتها المعتادة وابتعادها عن التقنيات التجريبية وغير التقليدية – هى الأسلوب السينمائى المقبول الوحيد. ومع ذلك ظهرت بعض الأفلام الأصيلة، مثل فيلم فورد "شارع الحدود" (١٩٤٩)، الذى يدور فى وارسو بحى الجيتو، وفيلم "خمسة أولاد من شارع بارسكا" (١٩٥٤) الذى يتناول جنوح المراهقين. وظهر فيلم ياكوبوفسكا شبه الترجمة الذاتية والذى يناصر السوفييت بقوة "المرحلة الأخيرة" (١٩٤٨)، ويدور فى معسكر الاعتقال فى أوشفتيز. وقدم فيلم فايدا "جيل" (١٩٥٥) موهبة مهمة كبرى، رغم أن البعض رأى فيما بعد أن السياسة فيه كانت ممتثلة وتميل إلى الحلول الوسط والتنازلات.

وحدثت أحداث شغب فى بوزنان فى عام ١٩٥٦، وأدت إلى تغير الحكومة تحت قيادة فلاديسلاف جومولكا الذى كان مرفوضًا من قبل،

وجاءت فترة قصيرة من التحرر النسبى تميزت بأعمال ما أطلق عليه "المدرسة البولندية". وأعيد تنظيم صناعة السينما إلى ثمانى "وحدات" تدار بواسطة السينمائيين أنفسهم، رغم أن التحكم الأخير فى التيمة والأسلوب ظل فى أيدى الرقباء الحكوميين. (ظل هذا النظام مستمرًا - رغم بعض الاختلافات والتراجعات - حتى نهاية الفترة الشيوعية). وتزايد استيراد الأفلام الأجنبية، بما أثر على المخرجين الشبان بشكل خاص، ونتج عن ذلك تفجر فى الإبداع بدا فى تنوع الأسلوب ومادة الموضوع بدلاً من الاتساق. ورغم سيطرة التيمات السياسية والأدبية والتاريخية، فقد كان هناك متسع أيضًا لموضوعات شخصية ونفسية ومتأملة للذات، وقدمت "المدرسة السوداء" للسينما التسجيلية نقدًا للبيروقراطية، وكشفت عن مشكلات اجتماعية.

وحقق فيلم فايدا "كانال" (١٩٥٧)، وبشكل خاص "رماد وماس" (١٩٥٨) من بطولة الممثل ذى الجاذبية زبيجنيو سيبولسكى، نجاحًا عالميًا كبيرًا، وأسسا لشهرة المخرج باعتباره يحتفى بالرومانسية البولندية، ويزيل عنها أسطورتها فى الوقت ذاته، فى صور مبهرة لا تُنسى. وجاءت أفلام أندريه مونك (١٩٢١-١٩٦١) الأكثر شكًا والأقل بطولية مثل "رجل على المسارات" (١٩٥٧) و"البطولة" (١٩٥٨)، لتعلن عن موهبة كان يمكن أن تكون أكثر اكتمالاً، لكن ذلك لم يتحقق بسبب الوفاة المبكرة للمخرج فى عام ١٩٦١. كما أتت أفلام لتؤسس حياة فنية طويلة ومحترمة لفنانين فى صناعة السينما البولندية، مثل فيلم فوجيتش هاس (١٩٢٥-٢٠٠٠) "وداعات" (١٩٥٨)، وييرزى كافاليروفيتش (ولد عام ١٩٢٢) "قطار الليل" (١٩٥٩) و"الأم جون والملائكة" (١٩٦١)، وكازيميريتش كوتز (ولد عام ١٩٢٩) "صليب البسالة" (١٩٥٩).

ورغم الرقابة الصارمة بعد عام ١٩٦٠، والهجوم على المؤثرات الغربية "الهدامة"، حاول جيل جديد من المخرجين تناولاً أكثر واقعية وشخصية وتشككًا فى التيمات التقليدية، كما حاولوا استكشاف الهوية البولندية والأزمات الأخلاقية. وكان المخرجان المهمان فى هذا السياق رومان بولانسكى مع "سكين فى الماء" (١٩٦٢)، وييرزى سكوليموفسكى بأفلامه المبكرة شبه السيرة الذاتية، مثل "انتصار سهل" (١٩٦٥)، وهاجم هذان المخرجان الامتثال والبطولة الزائفة للمجتمع البولندى، وذلك من خلال صرع الطبقات والأجيال. ودعى كلاهما للعمل فى أوروبا الغربية، فى البداية فى فرنسا، ثم انتقل بولانسكى إلى هوليود، حتى عاد إلى فرنسا لأسباب قانونية. كما أن سكوليموفسكى عمل فى الولايات المتحدة لكنه عاد إلى بولندا فى عام ١٩٦٧ لكى يصنع الفيلم النقدى القوى "أيدى إلى أعلى !"، وعندما مُنع عرض الفيلم، استمر فى العمل فى بريطانيا والولايات المتحدة، ليعود إلى بولندا بعد سقوط الشيوعية ليصنع نسخة جديدة غير مرضية إلى حد كبير لهذا الفيلم.

وازدهرت الاقتباسات الأدبية والأعمال الملحمية مثل فيلم فورد "الصليب الأسود" (١٩٦٠)، وفيلم كافاليرفيتش "فرعون" (١٩٦٦)، رغم أن فورد – وآخرين – هاجر إلى إسرائيل فى عام ١٩٦٨ بعد سلسلة من الحملات المعادية للسامية التى تعززها السلطات الرسمية. وبعد الاضطرابات العمالية فى جدانسك فى عام ١٩٧٠، سقطت حكومة جومولكا وجاءت حكومة إدوارد جيريك، لتأتى فترة قصيرة أخرى من التحرر، وظهرت العديد من الأفلام شديدة الأسلوبية، والرمزية أحيانًا فى نوع من الحكايات التى تشبه

حكايات "إيسوب" (التى تدور بشكل رمزى فى عالم الحيوانات – المترجم)، وتلك نزعة متوارية تنتقد المجتمع المعاصر داخل إطار مجازى أو تاريخى. ومن أهم الأمثلة على ذلك فيلم أندريه زولافسكى (ولد عام ١٩٤٠) "الجزء الثالث من الليل" (١٩٧١)، ويانوش مايفسكى (ولد عام ١٩٣١) "الدب" (١٩٧٠)، و"الغيرة والدواء" (١٩٧٣)، وكاميريز كوتز "ملح الأرض السوداء" (١٩٧٠)، و"لآلى التاج" (١٩٧٢)، وفويشيتش هاس" "مصحة الساعة الزجاجية" (١٩٧٣)، وإدوارد زيبروفسكى (ولد عام ١٩٣٥) "مستشفى التحول" (١٩٧٨)، وفاليريان بوروفتشيك (١٩٢٣-٢٠٠٦) "قصة خطيئة" (١٩٧٥)، وفويشيتش مارسفيسكى (ولد عام ١٩٤٤) "كوابيس" (١٩٧٩). ومنع فيلم مارسفيسكى "ارتعاشات" (١٩٨١)، وفيلم زولافسكى "الشيطان" (١٩٧٢)، وهذا المخرج للفيلم الأخير هاجر ليعمل فى فرنسا.

وظهر عدد من الشخصيات المهمة فى تلك الفترة، وأظهر كريستوف زانوسى أسلوبه الصارم واهتمامه بالاختيارات والمشكلات الأخلاقية فى أفلام مثل "تنوير" (١٩٧٣) و"توازن فصلى" (١٩٧٥)، وصنع كريستوف كيسلوفسكى (١٩٤١-١٩٩٦) عدة أفلام تسجيلية مثيرة للجدل بعضها تم عرضه، قدم بعدها نقدًا اجتماعيًا مماثلاً فى فيلمه الروائى الطويل "هاوى الكاميرا" (١٩٧٩)، وسخر فيلكس فولك (ولد عام ١٩٧١) فى فيلم "كلب القمة" (١٩٧٨) من التسلق الاجتماعى والاهتمام بالنجاح المهنى. وظهر فيلم أنييسكا هولاند (ولد عام ١٩٤٨) "ممثلون جوالون" فى عام ١٩٧٩، كذلك فيلم فيليب بايون (ولد عام ١٩٤٧) "أغنية لرياضى". ومع ذلك كانت أهم أفلام تلك الفترة كانت فيلم فايدا "رجل من الرخام" (١٩٧٧) وفيلم "الرجل

الحديدى" (١٩٨١)، وهما فيلمان لهما تيمات سياسية عكست وساهمت فى فترة أخرى من الاضطرابات العمالية، وأدت إلى تكوين أول "لجنة للدفاع عن العمال" ثم "حركة "تضامن" فى عام ١٩٨٠.

"سينما الاهتمام الأخلاقى" وسقوط الشيوعية: ١٩٨٠-١٩٨٩

أدى تزايد القلق الاجتماعى إلى إزاحة حكومة جيريك فى سبتمبر ١٩٨٠ إلى فرض الحكم العسكرى تحت قيادة الجنرال فويشيتش ياروزولسكى فى أكتوبر ١٩٨١، والقبض على قادة حركة التضامن، بمن فيهم ليخ فاليسا. وحاقت بالبلاد مشكلات اقتصادية قاسية، ونقص فى المواد الغذائية، وظلت هذه المشكلات بلا حل. واجتاح البلاد حماس لانتخاب الحبر كارول فويتسا فى منصب البابا فى عام ١٩٧٨، وذلك فى أعقاب زيارته لموطنه فى عام ١٩٧٩ ثم فى عام ١٩٨٣، وهو ما ساعد فى تقويض شرعية السلطات المدنية. وتم منع العديد من الأفلام المثيرة للجدل، من أشهرها فيلم ريزارد بوجايسكى (ولد عام ١٩٤٣) "استجواب" (١٩٨٢)، والذى هاجم العقلية البوليسية للدولة التى بدا أنها تعود إلى الدولة، كما أن عرض الأفلام القادمة من الغرب تناقص بحدة. وفى الوقت ذاته، بدأ التليفزيون والفيديو – بالإضافة إلى الأفلام ذات النزعة التجارية الزائدة مثل "رسالة الجنس" (١٩٨٤) لمخرج يوليوش ماشولسكى – فى جذب الجمهور بعيدًا عن المحاولات الجادة لهم مشكلات البلاد. ومع ذلك استمر زانوسى، وهولاند، وكيسلوفسكى، فى تجسيد الوعى الأخلاقى للبلاد، فى أفلام تدرس الامتثال مثل الامتثال، والفساد، والنزعة السوداوية، والمحسوبية. وصنع زانوسى،

وهولاند، مع فايدا، أفلامًا مهمة من الإنتاج المشترك مع فرنسا وألمانيا، مثل فيلم زانوسى "عام الشمس الهادئة" (١٩٨٤)، وفيلم هولاند وفايدا "دانتون" (١٩٨٢) و"حب فى ألمانيا" (١٩٨٣). كما كان لزانوسى تجربة قصيرة غير سعيدة بالعمل فى الولايات المتحدة. وظهر كيسلوفسكى كشخصية عالمية شهيرة بفيلمه الرائع "ديكالوج" (١٩٨٨)، والذى صنع فى الأصل كأفلام تليفزيونية من عشر ساعات، ليعرض الفيلم سينمائيًا فيما بعد. وكانت هذه الأعمال فى مجملها دراسة شاملة للمجتمع البولندى المعاصر، تمت بنفاذ بصيرة حاد فى العيوب الأخلاقية والضعف الأخلاقى، والانتصارات الأخلاقية أحيانًا أيضًا.

وبحلول عام ١٩٨٩، سقطت التجربة العشوائية والحكم العسكرى ذاته، وأصبح من الواضح تمامًا تجاهل آثارهما أكثر من اللازم، وخلعت انتخابات عام ١٩٨٩ ياروزلسكى من السلطة، وحلت محله حكومة تحت قيادة حركة "التضامن". وبدأ إعادة تنظيم الصناعة فى عام ١٩٨٧ بقوانين سينمائية جديدة، وتخلصت الصناعة من تحكم الدولة تمامًا، ما جعل السينمائيين يتلقون دعمًا حكوميًا ضئيلاً، ويعتمدون بشكل متزايد على التمويل الخاص والنجاح التجارى ليضمنوا الاستمرار. كما أن الأفلام التى منعت سابقًا مثل فيلم بوجايسكى "استجواب"، وييرزى دومارادزكى (ولد عام ١٩٤٣) "السباق الكبير" (١٩٨١)، وهولاند "امرأة وحيدة" (١٩٨١)، وهى أفلام شجاعة تصور الأحداث والظروف السائدة فى بولندا الشيوعية، هذه الأفلام تم عرضها، وشهدت بولندا تكوين العديد من الأستوديوهات المستقلة التى حلت محل الوحدات السينمائية القديمة. ومن أهم الأستوديوهات فى تلك الفترة دوم

لفيليب بايون، وكادار ليبرزى كافاليروفيتش، وأوكو لتـــاديوش شميلفـــسكى، وبيرسبكتيفا ليانوش مورجينـــستيرن، وبروفيـــل لبـــودان بوريبـــا، وتـــور لكريستوف زانوسى، وزيبرا ليانوش ماشولسكى، وزودياك ليبرزى هوفمان، وكارول إيرزيكوفسكى. ومع ذلك وكما حدث فى بلدان أخرى فى المعـــسكر السوفييتى السابق، بدا أن الجمهور يميل إلى الأفلام الهروبية والمثيرة أكثـــر من الأفلام المثقفة والسياسية، وكانت نتائج هذه التغيرات فى أفضل الأحوال مختلطة.

السينما فى بولندا بعد عام ١٩٨٩

يمكن ملاحظة اتجاهات مهمة للسينما البولندية الجديدة فى هذه الفترة: مثل أفلام المافيا فى أوائل التسعينيات، والأفلام حول ماضى الأمة القريـــب، والأفلام الكوميدية، والأفلام الشخصية والتسجيلية. وكانت أفلام المافيا تهدف لخلق بديل للسينما الأمريكية، بينما استخدمت الأنواع الأخرى تناولاً جديـــدًا تمامًا وغير تقليدى، وتيمات جديدة تم تقديمها فى الواقع الاجتماعى والسياسى المتغير لبولندا. وعلاوة على ذلك فإن هذه الأفلام ابتعدت عن الموضـــوعات السياسية الصارمة (مثل تلك التى تميز أعمال فايـــدا وكـــوتز علـــى ســـبيل المثال)، وبحثت عن موضوعات ذات جاذبية عالمية أكبر.

وكانت بدايات التسعينيات تتسم بظهور العديد من الأفلام المهمة التـــى تناول الماضى القريب، وعلى سبيل المثال صنع روبرت جلينسكى (ولد عام ١٩٥٢) فيلمًا فاز بجوائز عن المواطنين البولنديين المهجرين إلى كازاخستان

بأمر من ستالين، وهو فيلم "كل ما يهم حقيقة" (١٩٩٢)، بينما حشد آخرون أفلامهم بالماضى النبيل القريب لبولندا، مثل "قضية بيكوسينسكى" (١٩٩٣) إخراج جريجورز كروليكيفيتش، "إغراء" (١٩٩٥) إخراج باربرا هاس، "كولونيل كفياتكوفسكى" (١٩٩٣) إخراج كازيميريز كوتز. ومن الأفلام المهمة الأخرى فى التسعينيات "الدين" (١٩٩٩) إخراج كريستوف كراوز، "يوم الإثنين" (١٩٩٨) إخراج فيتولد أداميك، بالإضافة إلى فيلمين آخرين من إخراج كوتز: "زافروكونى" (١٩٩٤)، و"الموت كشريحة خبز" (١٩٩٤).

وكانت نزعة الأفلام فى التسعينيات تتمثل فى أفلام مثل "تتابع المشاعر" (١٩٩٣) إخراج رادوسلاف بيفوفارسكى، بالإضافة إلى الأفلام السياسية المسلية مثل "محادثات محكومة" (١٩٩١) من إخراج سيلفستر شيسينسكى، و"اختطاف أجاثا" (١٩٩٣) من إخراج ماريك بيفوفسكى. وأخيرًا فإن الأفلام الشخصية والتسجيلية – ومعظمها لسينمائيات – ساهمت فى تعقيد وثراء التيمات التى قدمت فى التسعينيات. وتمثل الأفلام الصادقة لكل من أندريه بارانسكى (ولد عام ١٩٤١)، يان جاكوب كولسكى (ولد عام ١٩٥٦)، وأندريه كوندرياتوك (ولد عام ١٩٣٦)، بولندا الريفية بطريقة بالغة التأثير ومفعمة بالمشاعر.

لكن لم يستطع كل السينمائيين أن يجد لنفسه صوتًا فى هذا الواقع الجديد. فقد وجد الأساتذة القدامى مثل فولك، كافاليروفيتيش، وفايدا، صعوبة كبيرة فى العثور على تيمات وجماليات جديدة يمكن أن تفسر الواقع سريع التغير من حولهم، لأن تيمات أفلامهم وجمالياتها لم تستطع أن تحق توقعات الجمهور الشاب. وأتى النجاح العالمى أساسًا إلى كيسلوفسكى، والذى كانت

أفلامه خلال التسعينيات إنتاجًا مشتركًا مع شـركات فرنـسية وسويـسرية، وابتعد فيها عن المضمون السياسي أو الاجتماعى، ليركـز علـى القـضايا الإنسانية الأوسع. وكانت أفلامه الغامضة ذات الإيقاع البطىء، مثل "الحيـاة المزدوجة لفيرونيك" (١٩٩١)، وثلاثية "ثلاثة ألوان" (١٩٩٣-١٩٩٤)، تلقى إعجابًا واسعًا من الجمهور فى أوروبا وأماكن أخرى، مما وضع كيسلوفسكى بين فلاسفة السينما العظام، بجوار إنجمار بيرجمان وفيديريكو فيلليني.

واستمر بيرزى شتور (ولد عام ١٩٤٧) - الذى لعب أدورًا مهمة فى أفلام كيسلوفسكى وهولاند - فى نزعة الأفلام المتأملة للذات، فى "قـصص حب" (١٩٩٧)، "أسبوع فى حياة رجل" (١٩٩٩)، و"حيوان كبير" (٢٠٠٠). وكانت هذه الأفلام تشير نادرًا إلى الواقع الاجتماعى فى بولندا فـى أواخـر التسعينيات، بينما كانـت تتنـاول القـضايا العامـة للحـب، والمـسئولية، والأخلاقيات. وقدم شتور بشكل واقعى الـصراعات بـين الـدوائر العامـة والخاصة فى حياة الناس، كما صور عقليـات كـل مـن المـدن الكبيـرة والصغيرة، ودافع برقة عن التسامح والغفران.

وجاءت سنوات الألفية الجديدة ببعض التفاؤل للسينما البولندية. ومـن بين أهم النزعات فيها اقتباسات جديدة عن أهم الأعمال الأدبيـة البولنديـة، والعودة إلى أفلام "المضمون الاجتماعى" القوية. ومن المجموعة الأولى أفلام "بالنار والسيف" (١٩٩٩) إخراج هوفمان، "بان تاديوتش: الغزوة الأخيرة فى ليتوانيا" (١٩٩٩) إخراج فايدا، و"الانتقام" (٢٠٠٢) لفايدا أيضًا، وهى أفـلام حققت نجاحًا تجاريًا كبيرًا. ومن المجموعة الثانية "أهلاً تيريـسكا" (٢٠٠١) إخراج جلينسكى، و"إيدى" (٢٠٠٢) إخراج بيوتر ترزا سكلاسـكى، والتـى

صدمت الجمهور بقتامتها. كما أصبح أسلوب الأفلام الشخصية "موضة" كما كان في التسعينيات، مثل فيلم زانوسى "الحياة باعتبارها مرضًا قاتلاً ينتقل بالجنس" (٢٠٠٠) الذى حصل على شهرة عالمية، وصدم الجمهور وجذبه في وقت واحد بصدقه القاسى عن لامبالاة الناس تجاه مصير المصابين بأمراض لا علاج لها.

وفى القرن الواحد والعشرين، تستمر السينما البولندية في مركز القيادة وسط أقرانها من بلدان وسط وشرق أوروبا. وتستمر أفلام سينمائيين واعدين بولنديين جدد، مثل جلينسكى، وكولسكى، وكراوز، في الشهرة في المهرجانات الدولية، والحصول على الاحترام والقبول والتقدير من جانب الجمهور الأوروبى.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"

FURTHER READING

Bren, Frank. *World Cinema: Poland.* London: Flicks Books, 1990.

Coates, Paul. *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema.* London: Verso, 1985.

———. ed. *Lucid Dreams: The Films of Krzyszyof Kieślowski.* Trowbridge, England: Flicks Books, 1999.

Cunningham, John. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex.* New York: Wallflower Press, 2003.

Haltof, Marek. *Polish National Cinema.* New York: Berghahn Books, 2002.

Michałek, Bolesław, and Frank Turaj. *The Modern Cinema of Poland.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Stok, Danusia, ed. *Kieślowski on Kieślowski.* Boston: Faber and Faber, 1993.

Janina Falkowska
Graham Petrie

أندريه فايدا

ولد فى سوفالكى، بولندا، فى ٦ مارس ١٩٢٦

يظل أندريه فايدا هو الأول بين أقرانه من أهم المخرجين البولنديين الذين يعملون منذ الحرب العالمية الثانية، حيث يسهم أكثر من أى مخرج آخر فى السينما البولندية القومية. وقد أخرج ما يزيد على خمسة وأربعين فيلمًا، وأربعين مسرحية، فى بولندا وفى بلدان مختلفة، وحصل على أوسكار عام ٢٠٠٠ عن مجمل إنجاز حياته الفنية، وقد تلقى الجائزة بتواضع مميز باعتبارها تحية تكريم لكل السينما البولندية.

تأثرت حياته الفنية المبكرة تأثرًا عميقًا بمعايشته خلال شبابه للهولوكوست البولندى، الذى أثر على كل من البولنديين واليهود البولنديين. ودرس فن التصوير التشكيلى فى أكاديمية كراكوف للفنون الجميلة حتى عام ١٩٤٩، ثم التحق بمدرسة لودز للسينما حيث تخرج فى عام ١٩٥٣. وأصبح مساعدًا للمخرج ألكاسندر فورد فى فيلم "خمسة صبيان من شارع بارسكا" (١٩٥٤)، الذى صُنع خلال فترة احتضار الواقعية الاشتراكية. وفى عام ١٩٥٥، أخرج الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة عن الحرب "جيل"، ثم "كانال" (١٩٥٧)، وعمله الممتاز المبكر "رماد وماس" (١٩٥٨).

وحتى عام ١٩٨٩ كان فايدا مضطرًا لإجراء بعض التنازلات أمام متطلبات الدعاية ورقابة الدولة ونظام دعم الأفلام، حتى لو كان جمهوره

البولندى ينتظر منه معلومات حول السجن الذى يعيشون فيه، مما جعلهم يفقدون استقلالهم طوال أغلب الأعوام المائتين الماضية. واستطاع أن يحقق هذا التوازن من خلال مزيج أسلوبى كان البعض يرونه انتقائيًا وغير متسق. وعلى سبيل المثال فى فيلم "لوتنا" (١٩٥٩)، غطت الجماليات على معنى ومغزى الفيلم. وهذا الفيلم الصادق الذى يدور حول وحشية اليوم الأول من الحرب العالمية الثانية فى بولندا تحول إلى تصوير مذهل لفروسية البولنديين فى هجومهم على الدبابات الألمانية.

وبدأت فترته العظيمة التالية مع فيلم "كل شىء للبيع" فى عام ١٩٦٩، وهو قداس جنائزى لعمله مع الممثل الأسطورى زبيجنيو سيبولسكى، وتأمل ذاتى عن السينما. واستمر فيلمه "منظر طبيعى بعد المعركة" (١٩٧٠) فى محاولته الدائمة للاشتباك مع تصوير الهولوكوست. وجاء فيلمه المقتبس عن "الزفاف" (١٩٧٣) للكاتب ستانيسلاف فيسبيانسكى استمرارًا لأعماله المقتبسة عن أهم الأعمال الأدبية البولندية. وانتهت هذه المرحلة بفيلميه "رجل من الرخام" (١٩٧٧) و"الرجل الحديدى" (١٩٨١)، اللذين يصوران فساد النظام الاشتراكى، وصعود المعارضة السياسية إلى السلطة فى بولندا.

وبعد ثورة ١٩٨٩، أصبح فايدا نائبًا برلمانيًا حتى عام ١٩٩١، مؤكدًا مكانه فى التقاطع بين السياسة والثقافة فى بولندا. وفى عام ١٩٩٠ صنع فيلم "كورزاك"، وهو من أفضل أفلامه وأكثرها للجدل أيضًا. ومن أعماله الأخرى رثائيته للقصيدة الملحمية الوطنية "بان تاديوش" التى كتبها آدم ميكيفيتش، واقتباسه للعمل الكلاسيكى البولندى "انتقام" (٢٠٠٢)، وهو فيلم كوميدى من بطولة رومان بولانسكى.

مشاهدات مقترحة:

"جيل" (١٩٥٥)، "كانال" (١٩٥٧)، "رماد وماس" (١٩٥٨)، "كل شيء للبيع" (١٩٥٩)، "خـــشب شـــجر البتـــولا" (١٩٧٠)، "الأرض الموعـــودة" (١٩٧٥)، "رجل من الرخام" (١٩٧٧)، "سيدات شابات من فيلكو" (١٩٧٩)، "الرجل الحديدى" (١٩٨١)، "دانتون" (١٩٨٣).

يانينا فولكوفسكا

FURTHER READING

Andrzejewski, Jerzy. *Three Films: "Ashes and Diamonds"; "Kanal"; "A Generation."* London: Lorrimer, 1973.

Falkowska, Janina. *The Political Films of Andrzej Wajda: Dialogism in "Man of Marble," "Man of Iron," and "Danton."* New York: Berghahn Books, 1996.

Michałek, Bolesław. *The Cinema of Andrzej Wajda.* Translated by Edward Rothert. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1973.

Orr, John and Elzbieta Ostrowska. *The Cinema of Andrzej Wajda*. London: Wallflower Press, 2003.

Janina Falkowska

النزعة الشعبوية

Populism

في سياق الدراسات السينمائية، تميل مناقشة النزعة الشعبوية إلـــى أن تقلل من تاريخ "حزب العشب الأمريكى"، الذى ساهم مؤسسوه فى صك صفة "الشعبوى" من الشعب، بحثًا عن مدخل صحفى أقل صعوبة. لكن نقاد السينما يؤكدون على حساسية تميل بشكل عام إلى التأكيد على عنـــصر "الأغلبيـــة"، (مثل "فولكلور الشعبوية"، "فانتازيا النوايا الطيبة")، والمرتبط بشكل خـــاص بأفلام فترة "الصفقة الجديدة" عند فرانك كـــابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، خاصـــة "ثلاثية الشعبوية" فى أفلام "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، "مـــستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، و"قابل جون دو" (١٩٤١).

وبصرف النظر عن تضخيم شعبوية كابرا، فإن التقاليد الوحيدة التـــى استمرت للربط بين "الحزب الشعبوى" والسينما تتضمن نسخة عـــام ١٩٣٩ التى أخرجها فيكتور فليمنج لعمل إل فرانك باوم "ساحر أووز العجيب"، رغم الحجة القائلة بأن حذاء دوروثى الفضى يشير بشكل رمـــزى إلـــى "الفـــضة الحرة" التى جاءت فى الوعود الانتخابية للشعبويين، وأن ذلك قد تقوض فى فيلم "ساحر أووز" عندما تحول الحذاء من الفضة إلى العقيق. ومع ذلك فـــإن من الصعب إنكار المعانى الرمزية للصفقة الجديدة (خطة روزفلت للإصلاح الاقتصادى بعد الكساد الكبير – المترجم)، والتى جاءت فى الفيلم الذى أنتجته "شركة "إم جى إم"، ويشبه بيانات "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" حول أهمية

الشجاعة فى وجه الظروف المحبطة. (على النقيض، هناك البعض الذين يرون أن رواية باوم مضادة للشعبوية، حيث إن الساحرة الشريرة للغرب ترمز إلى "الشعبوية"، وهى معادلة يمكن فهمها فى ضوء بروز الخطيبات من النساء بين منظمى الشعبوية والمدافعين عنها).

أسطورة الشعبوية

لكت نناقش الشعبوية باعتبارها أسطورة، فإن هذا يعنى الاهتمام بعناصر "الأسطورة الزراعية" الرجعية. ومن المنظور العالمى للماركسية الكلاسيكية، فإن الشعبوية هى مجرد الأسطورة الزراعية فى حالة حركة، فى مسارات متفرقة مثل روسيا، والهند، وأمريكا اللاتينية، وهى فى جوهرها رجعية لأنها تضفى النزعة الطبيعية على "الفلاحة" باعتبارها وصفًا وتعريفًا للجوهر "الوطنى" أو "القومى" أو "الإثنى". وهذا التنويع على الشعبوية فى أمريكا يرى الحزب الشعبوى باعتباره حلقة واحدة من ملحمة سياسية أكبر، تضع الرأسماليين المؤمنين باقتصاد هاميلتون (الذى ينظم الدعم ويعتمد على فرض الضرائب – المترجم) فى مواجهة الفلاحين الصغار الذين دافع عنهم جيفرسون (الذى نادى أيضًا بتحرير العبيد – المترجم). والطبيعة فى مثل هذه الصورة رعوية هادئة، تشبه جنة عدن، لذلك فإن الصعوبات الزراعية تعزى فى الأساس إلى طبقة المتآمرين من الصفوة – أصحاب البنوك، ومسئولى السكك الحديدية، والمثقفين – والآلات السياسية الحضرية التى يتحكمون فيها. ومن النماذج المهمة على هذه النزعة الزراعية التى تحتقر

الرأسماليين فيم دى دابليو جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥)، حيث يقوم شبح النظام السياسى الغريب بنزع السلطة من الأرستقراطية الريفية الأصيلة، بما يؤدى إلى مولد منظمة "كلوكلوكس كلان".

وهناك حركتان أدبيتان أو نمطان يستشهد بهما فى العادة لتصوير الصراع الشعبوى بين المصالح الريفية والمصالح الحضرية: تقاليد الفلاسفة الفكاهيين التى تمتد من سيبا سميث (١٧٩٢-١٨٦٨) حتى مارك توين (١٨٣٥-١٩١٠) وإلى ويل روجرز (١٨٧٩-١٩٣٥)، وروايات المجلات الموجهة إلى أنصاف المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى فى العشرينيات والثلاثينيات (كلارينس بادينجتون كيلاند، ديمون رونيون، روز وايلدر لين، جويل شاندلر هاريس، إيرفين إس كوب). ويجمع فيلم كابرا "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" النزعتين معًا، حيث إن شخصية ديدز التى أداها جارى كوبر هو رجل عادى حكيم يكتب شعر بطاقات التهنئة، وهو مأخوذ عن قصة لكيلاند.

والدراسات منذ تسعينيات القرن العشرين عند ويل روجرز وكابرا على السواء تعطى أسبابًا للشك فى المعادلة الصارمة بين الشعبوية السينمائية والرجعية السياسية، رغم أن فيلم كابرا "أفق ضائع" (١٩٣٧) يرى كنموذج للرغبة الزراعية الفلاحية فى الابتعاد عن "سباق الفئران" الحديث، من أجل يوتوبيا استشراقية "لتربية الفراخ". وفى الحقيقة أن بعض الكتاب ربطوا جغرافيًا يوتوبيا الهيمالايا عند كابرا فى "وادى القمر الأزرق"، وأفلام لينى ريفنشتال الفاشية عن "الجبال" (مثل "الضوء الأزرق" - ١٩٣٢)، باعتبار أن ذلك يوضح النزعة السلفية فى الأسطورة الزراعية الفلاحية. وهناك أيضًا قائمة طويلة لأفلام "أمريكية" حيث توجد شبه رابطة بين الشعبوية والفاشية، مثل فيلم "كابرا "قابل جون دو"، وفيلم "كل رجال الملك" (روبرت روزين، ١٩٤٩).

للتأكيد على خطايا الشعبوية – نزعتها البدائية، وانجذابها إلى العداء للسامية في رثائها لقوة "المصالح المالية" والمثقفين – فإن هذا التأكيد يصل إلى درجة إنكار الشروط والظروف الاقتصادية التي أدت إلى تكوين الحزب الشعبوى. فبعد الحرب الأهلية، تزايد إنتاج الحبوب والفضة مما خفض من أسعار السلع، وتزايدت صعوبة أداء الفلاحين لديونهم في إيجار الأراضي الزراعية. وكرد فعل، قامت تعاونيات الفلاحين الذاتية (وجهات أخرى) بالدفاع عن التحكم الحكومي في السكك الحديدية وضرائب الدخل التصاعدية.

وهناك نمطان فيلميان هوليوديان يصوران المسائل الاقتصادية المتعلقة بالشعبوية، وكلاهما مرتبط أساسًا بالثلاثينيات في أمريكا. الأول هو نمط الويسترن، حيث الاهتمام المتكرر بالبنوك والسكك الحديدية ونزاعات الأراضي، وهي مسائل معاصرة تاريخيًا لظهور النزعة الشعبوية. ورغم أن دراسات بدايات القرن الواحد والعشرين حول أفلام ويسترن الثلاثينيات تشير إلى دمج للإشارات الزمنية من القرنين التاسع عشر والعشرين (العربات التي تجرها الأبقار، والسيارات)، باعتبارها الرابطة بين اقتصاديات الشعبوية والصفقة الجديدة عند "الجبهة الشعبية"، فإن أشهر ويسترن شعبوى هو فيلم جون فورد "عربة السفر" (١٩٣٩)، حيث يوجد رجل مصرفي من الحدود يهرب سرًا بأموال المرتبات، بينما يتفوه كثيرًا بشعارات تحديث الاقتصاد على طريقة هوفر ("يجب على الحكومة ألا تتدخل في عالم الأعمال")، بينما يشكو لرفاق السفر من مراجعي البنك.

وهناك فيلم ويسترن آخر مرتبط فى العادة بالشعبوية، هو "جيسى جيمس" (١٩٣٩) من إخراج هنرى كينج، فما دفع جيسى إلى الخروج على القانون هو محاولة الأقوياء فى خطوط السكك الحديدية الاستيلاء على مزرعة العائلة، مما أدى إلى وفاة الأم، فينتقم جيسى بالسطو المسلح على خطوط السكك الحديدية، وعلى مصرف أو اثنين ليحصل على ثأره. وأفلام الويسترن اللاحقة تستلهم الأزمات الريفية التى أدت إلى تمرد الفلاحين فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر، ومن هذه الأفلام "شين" (جورج ستيفنس، ١٩٥٣)، و"بوابة السماء" (مايكل شيمينو، ١٩٨٠). ومن النماذج التى تردد أصداء هذه النزعة فيلم "ماكابى ومسز ميللر" (روبرت آلتمان، ١٩٧١)، حيث شخصية المحامى الطموح سياسيًا ويليام ديفين يستلهم ويليام جيننجز برايان، المرشح الرئاسى فى عام ١٨٩٦ عن الحزبين الشعبوى والديمقراطى، والذى يشجع ماكابى (وارين بيتى) على الوقوف فى وجه "فتونة" شركات الغرب المتوحش ("ماكابى يوجه لكمة للرجل الصغير").

والنزعة الأخرى للشعبوية السينمائية المرتبطة بالثلاثينيات تشمل أفلامًا تعالج الأزمات الزراعية فى فترة الكساد الكبير مباشرة. إن فيلم "خبزنا كفافنا" (كينج فيدور، ١٩٣٤) يرسم حرفيًا تعاونية زراعية، عندما يقوم زوجان من المدينة بتنظيم الفقراء الآخرين للعمل فى الأرض التى يستأجرونها. ويصور فيلم "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" جيشًا كاملاً من الفلاحين الذين انتزعت أراضيهم، ويرون خطة لونجفلو فى المساكن المجانية باعتبارها فرصتهم الأخيرة. والأجزاء الخاصة بولاية كانساس فى "ساحر أووز" توحى بالاضطرابات الزراعية فى فترة الكساد الكبير. وفيلم فورد "طريق التبغ" (١٩٤١) يصور قبيلة شبه سريالية من مزارعى ولاية

جورجيا، الذين يتم إنقاذهم من الترحيل عندما يقوم مالك الأرض الذى تثقله هو نفسه الديون بدفع الأقساط إلى البنك لكى يتركهم يبقون حتى يحصدوا محصولاً آخر. كما يرسم فيلم "الجنوبى" (جان رينوار، ١٩٤٥) محنة عمال التراحيل الذين يتحولون إلى المزارعة بالإيجار لتحسين دخولهم.

وأهم أعمال هذه النزعة هو بلا شك فيلم فورد "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، وهو أحد أكثر الدراسات الهوليودية راديكالية للمأساة الزراعية، والتى تحدث فى القصة بسبب حالة القحط الهائلة، لكنها تتجسد بصريًا فى غلطة البنك، وذلك المونتاج للبلدوزر بطريقة إيزنشتين، وهو ما يدفع فلاحى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر لتنظيم أنفسهم. وتستمر هذه النزعة فى أفلام لاحقة، مثل "بونى وكلايد" (آرثر بن، ١٩٦٧)، "لصوص مثلنا" (روبرت آلتمان، ١٩٧٤)، حيث الخروج على القانون فى فترة الكساد الكبير ترتبط وجدانيًا بالمصاعب الاقتصادية ونزع ملكية الأراضى. والصورة الزراعية الأيقونية فى "خبزنا كفافنا" تتكرر فى أفلام "أزمة المزارع" التى ظهرت فى الثمانينيات، مثل "ريف" (ريتشارد بيرس، ١٩٨٤)، "النهر" (مارك رايدل، ١٩٨٤)، "أماكن فى القلب" (روبرت بينتون، ١٩٨٤)، وهذا الفيلم الأخير يدور أيضًا فى الثلاثينيات.

كابرا والشعبوية

المعادلة بين كابرا والشعبوية دائمة، لكنها مشوهة. فالرابطة الأكثر مباشرة تشمل "قابل جون دو"، حيث مونتاج نمو نوادى جون دو يؤكد – الخرائط والجمل الموسيقية – على الجنوب ووسط الغرب، وهى مناطق

كانت الشعبوية فيها الأكثر تأثيرًا، وبذلك يعطى الفيلم مصداقية تثير القشعريرة للطموحات الرئاسية "لليد الحديدية" للحزب الثالث، لإمبراطور عالم الميديا دى بى نورتون (إدوارد آرنولد). وفى ضوء شعبوية نورتون المصطنعة، يجب أن نتذكر أن "الرعوية" ذاتها هى نمط حضرى أو فانتازيا حضرية. وديدز فى النهاية يجد فلاحيه فى مدينة نيويورك، كما أنه فى واشنطن العاصمة وحدها وجد جيفرسون سميث صوته الشعبوى الناضج.

وبالإضافة إلى ذلك فإن لشعبوية كابرا علاقة أقل مع الحزب الشعبوى، بينما لها علاقة أكبر مع "الحلم الأمريكى"، ونسخة هذا الحلم عن "الأسطورة الزراعية"، واعتقادها المتوتر المشحون بطيبة الطبيعة وخير الطبيعة الإنسانية. وبقدر الترادف بين الشعبوية وأفلام كابرا فى فترة ما بعد كابرا، فإن ميراث كابرا يتضمن مزيجًا شديد التغير من الخير الكونى والمثالية السياسية التى تراهن بكل شىء.

وتتضح النزعة السياسية فى الأفلام الجديدة المتأثرة بكابرا خلال حقبة كلينتون، مثل "بطل" (ستيفن فريزر، ١٩٩٢)، "السادة المهذبون المتميزون" (جوناثان لين، ١٩٩٢)، "ديف" (إيفان ريتمان، ١٩٩٣)، "وسيط هادساكر" (جويل وإيثان كوين، ١٩٩٤)، "الرئيس الأمريكى" (روب راينر، ١٩٩٥)، "بولورث" (وارين بيتى، ١٩٩٨)، وهى الأفلام التى تقوم بشكل واعٍ بصنع مواقف روائية ملائمة، وصور أيقونية ديمقراطية، من "الثلاثية الشعبوية" عند كابرا، رغم عدم الإحساس غالبًا بالعواقب والنتائج التى كان كابرا وكتابه (أساسًا روبرت ريسكين، ١٨٩٧-١٩٥٥) يستقونها من ظروف العمل.

ومن الواضح أن سينما "الخير الكونى" مستمدة من إطار الملاك الحارس فى فيلم "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦). فرغم أن فيلم كابرا لم يكن أول أفلام الأربعينيات التى توظف ملاكًا حارسًا أو راعيًا - هناك أفلام مثل "الآن يأتى مستر جوردون" (ألكساندر هول، ١٩٤١)، و"شخص يدعى جو" (فيكتور فليمنج، ١٩٤٣)، وكل منهما أعيد صنعه فى فترة لاحقة، الأول فى فيلم وارين بيتى وباك هنرى "السماء يمكنها أن تنتظر" (١٩٧٨)، والثانى فى فيلم ستيفن سبيلبيرج "دائمًا" (١٩٨٩) - فإن من المحتمل أن عبارة "فانتازيا النوايا الطيبة" التصقت بكابرا لأن التدخل السماوى أنقذ جورج بيلى (جيمس ستيوارت) من نفسه، ولبراعة السرد فى فيلم كابرا، وهو ما يؤكد بقوة الإحساس بأن كل الحكايات الأخلاقية السياسية عند كابرا تحتاج إلى معجزة لاهثة حتى تصل إلى نهاياتها المثيرة للجدل.

وذلك الجو الشَرْطى فى فيلم "إنها حياة رائعة"، حيث يتم تصوير الحياة باعتبارها مسكونة أو يتم خلاصها عن طريق وجود بديل، هو جو أساسى فى حكايات كابرا السياسية، وفى كل حكاية منها هناك بطل شعبوى يتم اختطافه من حياته العادية إلى حياة أخرى ما، وحيث هناك هالة تشبه حالة الحلم، هى دائمًا على الحافة بين الكابوس وتحقيق الرغبة. ومن ثَمَّ توجد عودة متكررة إلى حواديت "السفر عبر الزمن"، مثل "بيجى سو تتزوج" (فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٩٦) أو "حقل الأحلام" (فيل آلدين روبنسون، ١٩٨٩)، وهى أفلام توصف بأنها "كابرية" (نسبة إلى كابرا)، ويمكن لهذه التسمية أن تنطبق بسهولة على "حكايات الأشباح" مثل فيلم "شبح" (جيرى زوكر، ١٩٩٠)، أو "الحاسة السادسة" (إم نايت شيا مالان، ١٩٩٩)، أو أفلام الخيال العلمى

مثل "العودة إلى المستقبل" (روبرت زيميكيس، ١٩٨٥) أو "اتصال" (روبرت زيميكيس، ١٩٩٧)، أو فيلم "ماجيستيك" (فرانك دارا بونت، ٢٠٠١) حيث يتم تصوير السينما باعتبارها مصدرًا للتجدد الفردى والجماعى، وحتى السياسى، بعد فترة من فقدان الذاكرة الفردى والثقافى.

وقد قيل إن القدرة الفوتوغرافية للسينما على "تطبيع الفانتازيا يجعل الوسيط السينمائى ذاته شعبويًا بالمعنى الرجعى. ومن الحق القول إن قدرة السينما على أن تخيم على حياتنا المعاصرة بصورة عن عالم آخر يبدو مشابهًا على نحو غريب بعالمنا لكنه صعب المنال، هذه القدرة تميزها باعتبارها "شعبوية" بالمعنى الأفضل، بمناشدتها للملائكة الأخيار فى طبيعتنا. إنه "الحلم الأمريكى" فى الحقيقة.

انظر أيضاً:

"الكساد الكبير"

FURTHER READING

Brass, Tom. *Peasants, Populism, and Postmodernism: The Return of the Agrarian Myth.* London and Portland, OR: Frank Cass, 2000.

Clanton, Gene O. *Populism: The Humane Preference in America, 1890–1900.* Boston: Twayne, 1991.

Dighe, Ranjit S., ed. *The Historian's Wizard of Oz: Reading L. Frank Baum's Classic as a Political and Monetary Allegory.* Westport, CT and London: Praeger, 2002.

Gehring, Wes D. *Populism and the Capra Legacy.* Westport, CT: Greenwood Press, 1995.

May, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way.* Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Richards, Jeffrey. *Visions of Yesterday.* London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Sklar, Robert, and Vito Zagarrio, eds. *Frank Capra: Authorship and the Studio System.* Philadelphia: Temple University Press, 1998.

Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.* New York: Atheneum, 1992.

Stanfield, Peter. *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy.* Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Leland Poague

ما بعد الحداثة

Postmodernism

من الحقائق البديهية أن مصطلح "ما بعد الحداثة" قد امتد لدرجة مبالغ فيها، وتعريف ما بعد الحداثة كان دائمًا مهمة شديدة التشابك بسبب العدد الهائل من الطرق التى استخدم بها المصطلح عند التطبيق فى مجال بالغ التنوع من الظواهر الاجتماعية والثقافية. فمن هذه الظواهر إعداد واجهة محل، أو معرض للأعمال الفنية، والحملات السياسية والإعلانية. ومما يزيد التشوش والاضطراب أن بعض المفكرين يعدون ما بعد الحداثة مظهرًا دالاً أو إستراتيجية دالة موجودة فى العديد من المنتجات الثقافية العديدة، بينما يعد مفكرون آخرون أن عصرنا هو ما بعد حداثى فى جوهره. ولكى نتناول المفهوم، فمن الأفضل أن نتأمل كيفية استخدام المصطلح، واختلافه عن مصطلح "حداثى"، وإلى السمات التى يمكن تعريفها بأنها ما بعد حداثية فى السينما الحديثة والمعاصرة، والنظرية السينمائية، والتذوق السينمائى. وباختصار فإن ما بعد الحداثة يمكن أن تعتبر موقفًا يهجر الموضوع الجوهر المتسامى ويرفض الغنائية ونظرية القدر التاريخى، ولا يؤمن بالسرديات الشاملة الكاملة. وفى الفن – خاصة السينما – فإن هذا الموقف ما بعد الحداثى يمكن وصفه بأنه يؤدى إلى (بشكل سلبى أو إيجابى على الترتيب)

انعدام أو تجدد علاقة النصوص ببعضها، والإشارات الذاتية، والمعارضة، والحنين إلى مزيج من أشكال الماضى، وتداخل الخطوط الفاصلة بين الثقافة "الرفيعة" و"المنخفضة".

تنظير ما بعد الحداثة

فيما يخص السينما، فإن ما بعد الحداثة لم تؤدِ إلى مدرسة أو طريقة محددة للتحليل النظرى، كما حدث مثلاً مع التحليل النفسى، والماركسية، والبنيوية. وليس هذا غريبًا، فمن كتبوا عن ما بعد الحداثة يرون الحياة والمجتمع باعتبارها تدويرًا يعيد التدوير والتجزئ، ولم يعد باستطاعتهما التحول إلى ملخص يضمه إطار نظرى موحد. لذلك فإن منظرى ما بعد الحداثة قد أسهموا أكثر فى فهمنا للسينما من خلال قلقلة الافتراضات اليقينية التى طرحها المنظرون السابقون، والتى كانت تؤسس لمفاهيم السينما.

وفى هذا السياق يقدم كتاب "الشرط ما بعد الحداثى" (١٩٨٤) لجان فرانسوا ليوتار معالجة لمجتمعنا، حين يعرّف ما بعد الحداثى بوصفه موقفًا متسائلاً تجاه "ما بعد السرد" فى الفكر الغربى، والذى يعنى به ليوتار النماذج المسيطرة للتنظيم والسلوك البشريين، مثل الماركسية، والمسيحية، والعلم، والفاشية، واللغة. وبهذا المعنى الأساسى فإن عمل ليوتار يقف إلى صف النزعات الأساسية للفكر ما بعد البنيوى. وعلاوة على ذلك، فإن تعريف ليوتار لما بعد الحداثى يوحى بأنه يفهم أن الحداثى هو مشروع من مشروعات عصر "التنوير"، بحثًا عن نظام، ومنطق، وعقل، وتماثل، على

النحو الذى كان موجودًا عند الفلاسفة إيمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤)، وفولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) وجون لوك (١٦٣٢-١٧٠٤)، وليس الحداثى بمعنى الحداثة الفنية لأواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، والموجودة مثلاً فى عمارة مدرسة "باوهاوس" أو السينما الروائية الكلاسيكية. لهذا فإن مصطلح "ما بعد حداثى" قد أصبح إلى حد ما صفة سلبية تستخدم لوصف المنتجات الثقافية الساذجة واللاتاريخية، لذلك فإن من المهم أن نلاحظ الموقف الذى اتخذه منظرو ما بعد الحداثة تجاه مجال بحثهم. وعلى سبيل المثال يرى ليوتار "الشرط ما بعد الحداثى" باعتباره غامضًا فى جوهره، وهو لا يقترح أننا نعايش عصرًا ما بعد حداثيًا قد حل تمامًا محل عصر حداثى، وهو يرى أن ما بعد الحداثى لا يدل على نهاية الحداثة وإنما يشير إلى تفكير جديد فيما يخص الحداثة.

وعلى عكس ليوتار، فإن جان بودريار – وهو منظر مهم آخر لما بعد الحداثة – يرى أن تطور ما بعد الحداثة تطور سلبى تمامًا، وهو يتحسر قبل كل شىء على الطريقة التى تقوم بها صور وعلامات وسائط الاتصال بانتهاك المعايشة الحقيقية للذات الحداثية. ورغم أن بودريار يركز على التليفزيون باعتباره ملتقى توزيع هذه الصور، فإن نقده لنشر الصور وتدويرها يمتد أيضًا إلى ما بعد الحداثة والسينما. وهو يرى تاريخ القرن العشرين بوصفه انتقالاً من مجتمع التصنيع والصناعة إلى نظام يعتمد على الاتصال وتدوير الصور والعلامات. وهو يعتقد أن عالمنا لا يختنق فقط بهذه الصور، ولكن الأهم هو أن هذه العلامات أصبحت هى واقعنا. إنه "واضع مضخم" رأسمالى من سلسلة من المحاكاة، ضاعت فيه المرجعية ويخللت،

ولم يعد للصور أى رابطة بما يفترض أنها تمثله، والعلامات قد أصبحت واقعية أكثر من الواقع ذاته. وبهذا المنطق فإن بودريار يقول فى عام ١٩٩١ إن "حرب الخليج" (١٩٩٠-١٩٩١) لم تحدث، فمع الصور التى كانت تذاع فى الليل لقصف العراق والكويت، فإن هذه الحرب لم تكن أكثر من لعبة فيديو افتراضية يتم استهلاكها فى جرعات صغيرة.

وطبقًا لفريدريك جيمسون، فإن ما بعد الحداثة تتسم بالتأكيد على التشظى، فتشظى الموضوع قد حل مكان اغتراب الذات الذى كان السمة الرئيسة للحداثة. وعلى عكس ليوتار، فإن جيمسون يرى ما بعد الحداثة بوصفها مرحلة تالية لحداثة الفن الرفيع لأوائل القرن العشرين. وأعمال ما بعد الحداثة تتسم فى العادة بفقدان العمق، وهو العمق الذى حل محله الإسراف فى الاهتمام بالسطح. كما يميز العصر الرأسمالى الحالى تركيزه على إعادة تدوير الصور والسلع القديمة. وباستخدام أمثلة من السينما، يضع جيمسون السمات الرئيسة للثقافة ما بعد الحداثة: الإشارة للذات، المفارقة، المعارضة، والمحاكاة الساخرة ("ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافى للرأسمالية الحالية"، ١٩٩١). وهو يتناول الأفلام الهوليودية التى اختطفت تاريخ السينما، وخلقت نوعًا مسطحًا من الزمن المكانى. ويشير جيمسون إلى إعادة التدوير الثقافية تلك باسم "التاريخانية"، أو الالتهام العشوائى لأساليب عديدة من الماضى. ويقول جيمسون إن أفلام النوار العائدة (الجديدة) مثل "الحى الصينى" (١٩٧٤) تحاكى الماضى من خلال الإشارات إلى أفلام قديمة بطريقة تمحو العمق التاريخى – بإيماءات أسلوبية دون معنى أعمق – وبهذا فإنها تفشل فى أن تعيد خلق الماضى "الحقيقى"، وبهذا فإن الرابطة العضوية

الفعلية للتاريخ مع أحداث الماضى تصبح مفقودة. ويحرص الكثيرون على أن يطلقوا على جيمسون "منظرًا لما بعد الحداثة" بدلاً من "منظرًا ما بعد حداثيًا"، بسبب طريقته الواضحة فى التفكير "فيما بعد السرد": أى الماركسية. لذلك فإن جيمسون ينادى بأن تبنى موقف عن ما بعد الحداثة يعنى اتخاذ موقف عن الرأسمالية متعددة الجنسية.

ما بعد الحداثة والسينما

قبل أن نتناول السمات ما بعد الحداثية لأفلام بعينها – وهذا هو التناول الأكثر شيوعًا لما بعد الحداثة فى السينما ما طبقه الدارسون – يجب علينا أولاً أن نلقى الضوء على الطبيعة ما بعد الحداثية للتكنولوجيا والتوزيع فى صناعة السينما حاليًا. ففى عصر هوليود الكلاسيكى كان من المعتاد أن يتم تصوير الفيلم بواسطة سليولويد مقاس ٣٥ مم بواسطة شركة من الشركات المعدودة آنذاك، وكان الممثلون والفنيون يعملون من خلال التعاقد مع الشركة. وعندما ينتهى صنع الفيلم، تُصنع النسخ وتُرسل إلى دور العرض، التى تعرض الأفلام للزبائن الذين يدفعون سعرًا محددًا لرؤية الفيلم الذى يكون فى العادة جزءًا من برنامج عرض أكبر. يختلف الموقف كثيرًا اليوم، ففى الأغلب يتم تصوير الفيلم رقميًا بواسطة شركات كبرى (وهى حاليًا فروع من مؤسسات متعددة الجنسيات)، ولكن أيضًا بواسطة شركات مستقلة، وسينمائيين مستقلين، وحتى هواة، كما حدث مع فيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩). ولم يعد النجوم مقيدين بتعاقدات طويلة الأجل مع الشركات الكبرى، فهم – ومعظم فنانى وفنيى الفيلم – لديهم وكلاء يتفاوضون على

الأجور لكل فيلم، بالإضافة إلى أصحاب الدعاية الذين يحاولون خلق مناسبات صحفية لهم لتعميق شهرتهم بين المعجبين وداخل الصناعة، وبالتالى زيادة أجورهم. وتقوم الشركات بإغراق دور العرض بالنسخ طبقًا لإستراتيجيات تشبع السوق، ففيلم "حرب النجوم: الحلقة الثانية – انتقام السيث" (٢٠٠٥) بدأ عرضه برقم ١٨٧٠٠ نسخة فى كل أنحاء العالم، بما فى ذلك ٩٧٠٠ نسخة فى ٣٧٠٠ دار عرض فى أمريكا الشمالية. وبعض الشركات تعطى النسخ إلى دور العرض المتعددة "مالتيبلكس" التى توافق على عرض الفيلم عددًا محددًا من العروض كل يوم. ومع الانتقال للتقنية الرقمية، فإن من المتوقع فى المستقبل القريب أنه سوف يتم إرسال "النسخ" عبر البريد الإلكترونى، أو يتم بثها من خلال قنوات قمر اصطناعى مشفرة مباشرة إلى دور العرض، هذا إذا افترضنا بقاء وجود دور العرض فى المستقبل. الأمر الآن أقرب إلى أن المرء سوف يتفرج على الفيلم من خلال الدى فى دى، أو الفيديو، أو التليفزيون، أو فى الطائرة، أو يقوم بتحميله – بشكل شرعى أو غير شرعى – من على الإنترنت. ويتم عرض الأفلام مع عدد من الإعلانات قبل الفيلم، بل – وبشكل متزايد – داخل الفيلم ذاته. وهناك مشهد شهير فى فيلم "عالم وين" (١٩٩٢)، عندما يمسك وين بشكل واضح بعلبة "بيبسى" ويقول إنها "اختيار جيل جديد" مع غمزة ولمزة ما بعد حداثية مزدوجة. فتلك أولاً نموذج على اندماج الإعلان عن بضاعة داخل فيلم – بطريقة تكون فى العادة رزينة لذكر اسم، أو منتج، أو عبوة، أو شعار داخل الفيلم – مع الترفيه و"الفن". وهى ثانيًا رد فعل ذكى تجاه النزعة الشكاكة المتزايدة تجاه مثل هذه الإستراتيجيات التسويقية، فكأنها تلقى للجمهور نكتة بينما تستفيد ماليًا فى الوقت ذاته.

وذلك فى الواقع الحالى لصناعة السينما يقدم مداخل عديدة لمناقشة ما بعد الحداثة، بما فى ذلك الانتقال من السليولويد إلى الرقمى. وفى النظرية الكلاسيكية للسينما، كان الأساس الأونطولوجى للسينما – أى تفسيرات المنظرين المختلفة للوجود السينمائى – هو السليولويد: فالضوء (والممثلون، والأشجار، والديكور، وكل ما هو موجود أمام الكاميرا) يمر من العدسة ليسقط على الفيلم الخام، ويتم تسجيله على السليولويد. وكان أندريه بازان يطلق على هذه العملية قدرة الكاميرا على الكشف، وإمكانيتها فى تصوير الواقع. وبالنسبة لسيجفريد كراكاور – وهو صاحب نظرية واقعى آخر – فإن السينما عندما تسجل الواقع المادى وتكتشفه فإنها "تحرره". ماذا إذن يعنى الشكل الرقمى، الذى يعتمد على تحويل المعلومات الضوئية التى يتم استقبالها من خلال العدسات إلى نبضات إلكترونية يتم تسجيلها ونسخها دون فقدان أى قدر من المعلومات؟ إن عملية التحويل تلك تمثل عند بورديار نموذجًا على كيفية أن السينما تصبح صورًا زائفة تمامًا، حيث يضيع الفرق بين الأصل والنسخة. (النسخة ليست صورة للأصل، بل هى "بديل" لها – المترجم). والعصر الرقمى للسينما يمثل دخول السينما إلى واقع مضخم وافتراضى *hyper reality* . أما صاحب النظرية بول فيريليو فيرى أن الثورة الرقمية تؤذن بمزيج من الاستبدال أو الإزاحة للواقع، حيث الواقع التكنولوجى أو الافتراضى يحل محل الواقع الإنسانى، ويصبح التمييز بين ما هو حقيقى وما هو افتراضى بلا معنى.

وبالإضافة إلى السمات ما بعد الحداثية للسينما كصناعة وكوسيط، كيف يمكن للأفلام المحددة ذاتها أن تصبح ما بعد حداثية؟ من السمات المشتركة والشائعة للسينما ما بعد الحداثية تداخل النصوص والعلاقة بينها،

والإشارات إلى الذات (أى السينما ذاتها – المترجم)، والمحاكاة الساخرة، والمعارضة، واللجوء إلى أشكال الماضى العديدة، والأنماط الفيلمية، والأساليب. ويمكن لهذه السمات أن توجد فى الشكل السينمائى، أو القصة، أو المفردات التقنية، أو اختيار الممثلين، أو الميزانسين، أو مزيج من هذه العناصر.

وربما كان أشهر مخرج ما بعد حداثى هو كوينتين تارانتينو. والحوار فى أفلام مثل "كلاب المستودع" (١٩٩٢)، و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، يعتمد كثيرًا على الثرثرة التى تبدو بلا معنى حول البرامج التليفزيونية، وموسيقى البوب، وأفلام حرف (ب)، والنميمة التى تحيط بالمشاهير. وفى فيلم "جاكى براون" (١٩٩٧) يختار تارانتينو الممثلة بام جرير اعتمادًا على صورتها فى الماضى كنموذج للجنس فى أفلام استغلال الزنوج فى السبعينيات، مثل "كوفى" (١٩٧٣) و"فوكسى براون" (١٩٧٤)، لكى ينقل هذا التراث إلى فيلمه. وتلك الطريقة ما بعد الحداثية فى اختيار الممثلين استخدمت على نحو شهير بواسطة مخرجين مثل بيير باولو بازولينى، ففى فيلمه "ماما روما" (١٩٦٢) اختار أنًّا مانيانى فى دور البطولة، ليشير ويتلاعب بصورتها الأيقونية التى اكتسبتها فى فيلم روبيرتو روسيللينى "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥). كما قام جان لوك جودار باختيار فريتز لانج فى دور مخرج فى فيلم "الاحتقار" (١٩٦٣). وجعل تارانتينو هذا الأمر علامة مميزة فى أفلامه، إذ يعتمد على نجوم سابقين مثلما فعل مع جون ترافولتا فى "قصة شعبية رخيصة، ومع داريل هانا فى "اقتل بيل" (٢٠٠٣-٢٠٠٤).

واختيار تارانتينو للممثلين نموذج للعلاقة ما بعد الحداثية بين النصوص – عندما يتم اقتباس عمل، أو انتحاله، أو الإشارة إليه – وهى ظاهرة تحفل

بها السينما ما بعد الحداثية. وعلى سبيل المثال فى الدقائق القليلة الأولى من فيلم "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨)، تتلقى لولا (فرانكا بوتينى) مكالمة تليفونية من صديقها مانى الذى يخبرها أنه فى حاجة شديدة إلى المال. ترمى لولا بسماعة التليفون، وصور المخرج توم تايكفر فى حركة بطيئة، فى إشارة إلى القطع المونتاجى الشهير من قطعة العظم إلى المحطة الفضائية فى فيلم ستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨). بعد ذلك تطلق لولا صرخة تحطم الزجاج، مثل صرخة أوسكار فى فيلم فولكر شلندورف "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩). وهناك جملتان فى بداية الفيلم: "الكرة مستديرة"، و"اللعبة مستمرة تسعين دقيقة" هما اقتباسان شهيران من سيب هيربرجر مدرب كرة القدم الألمانى الشهير. وأخيرًا فإن اللوحة المعلقة فى مشهد الكازينو هى لظهر كيم نوفاك، فى إشارة للوحة فى فيلم "دوار" (١٩٥٨) كانت تنظر إليها نوفاك فى نوع من الاستغراق المستحوذ عليها.

وهذا النظام من التلميح والاقتباس، مثل الموجود فى "اجرى يا لولا اجرى" – والذى يمزج بين الفن "الرفيع" والثقافة الشعبية "المنخفضة" فى أزمنة وثقافات مختلفة – هو من السمات المميزة لسينما ما بعد الحداثية، ويشار إليها فى العادة بأنها "معارَضة". وبالنسبة لجيمسون فإن المحاكاة الساخرة تشير إلى استخدام أساليب أو أنماط أو نصوص مختلفة عديدة، من أجل هدف انتقادى، لكن المعارضة شكل محايد من المحاكاة، فهى تحاكى أشكالاً من الماضى بدون منظور انتقادى. ومع ذلك قد يُفسر هذا التمييز على نحو إشكالى، حيث إن انخراط أحد الأفلام إما فى المحاكاة الساخرة أو فى المعارضة من خلال العلاقة مع نص آخر، هذا الانخراط يعتمد إلى حد كبير على التفسير. فهل كان فيلم "جاكى براون" يتأمل تراث أفلام استغلال الزنوج

من خلال وجود بام جرير، أم أنها وجودها يمثل نكتة. وهل كان فيلم "اجرى يا لولا اجرى" محاولة لفهم تاريخ السينما (الألمانية) والتعامل معه، أم أن التلميحات تُفرغ هذه الإيماءات من صناعة سينما منهكة مستنفذة؟ وليست هناك إجابات قاطعة على هذه الأسئلة.

ويقول البعض إن ما بعد الحداثة قد تخللت الشكل السردى للعديد من الأفلام. فعلى عكس أيام ذروة هوليود، عندما يتم سرد الحبكة بأقصى نعومة ممكنة، فإن العديد من أفلام القرن الحادى والعشرين - سواء كانت أفلامًا هوليودية أو مستقلة - تسعى إلى سرد يعارض المنطق الخطى. إن فيلم "اجرى يا لولا اجرى" يقدم ثلاثة سيناريوهات لبحث لولا عن إنقاذ صديقها، وهى تبدو كأنها تتعلم من محاولاتها الماضية، وهو بناء سردى ربط البعض بينه وبين منطق ألعاب الفيديو أكثر من ارتباطه بسينما روائية. وبالمثل فإن أفلامًا مثل "فرصة عمياء" (١٩٨٧)، و"أبواب منزلقة" (١٩٩٨)، و"ميلندا وميلندا" (٢٠٠٤)، تقدم قصصًا بديلة. وأفلام مثل "راشومون" (١٩٥٠) و"جاكى براون" تتضمن قصة واحدة تُروى من خلال وجهات نظر مختلفة عديدة، لكن "جاكى براون" يقدم محاكاة ساخرة على تجربة كيروساوا الحداثية فى "راشومون"، عندما ينقل مشاهد وجهات النظر تلك من المناظر الطبيعية الملحمية لغابة يابانية وأطلال معبد، إلى مكان شديد العادية وبلا ملامح خاصة فى مركز تسويق تجارى فى الولايات المتحدة. وهناك أفلام أخرى تستخدم هذه العلاقة ما بعد الحداثية بين النصوص كعنصر أساسى فى سردها، مثل "فوريست جامب" (١٩٩٤) الذى لا يمكن أن يوجد بدون اصطناع إدخال شخصية فوريست - من خلال المؤثرات الخاصة - إلى

لقطات تسجيلية للرؤساء والمشاهير الأمريكيين، والتاريخ المتخيل الذى قدمه وودى ألين فى "زيليج" (١٩٨٣) يفعل الشىء ذاته. إن هذه الأفلام تسعى إلى تشويش الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال، وبين التاريخ والقصة. وأخيرًا فإن البعض يرون أن "سرد" قصص الأفلام الناجحة تجاريًا باعتبارها نتائج لما بعد الحداثة. فبدلاً من أن تمضى القصة بعلاقة السبب والنتيجة، فإن هذه الأفلام تنظم نفسها كسلسلة من المناظر والمواقف المبهرة للفرجة (بالمؤثرات الخاصة، والانفجارات، ومطاردات السيارات)، والتى يتوقعها المتفرج ويستمتع بها. إن ما يدور "عنه" الفيلم يصبح غير مهم، أو ثانويًا فى أفضل الأحوال، أما الأهم فهو سلسلة الصدمات التى يتم حشد المشاهد بها.

ومسألة الأسلوب هى أيضًا مسألة خادعة ومراوغة فى سياق سينما ما بعد الحداثة. هل المونتاج "سريع الطلقات" فى فيلمى دارين أرنوفسكى "باى" (١٩٩٨)، و"قداس جنائزى لحلم" (٢٠٠٠)، وفيلم جاى مادين "قلب العالم" (٢٠٠٠)، والفيديوهات الموسيقية لمحطة إم تى فى، هل هذا المونتاج ما بعد حداثى أيضًا أو بالضرورة؟ كم قدر الاختلاف الأسلوبى لهذه الأعمال عن أفلام المخرج السوفييتى سيرجى إيزنشتين "الإضراب" (١٩٢٥)، و"البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتوبر، أو عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧). ومع ذلك فإن عنصر القصد - وهو محرم ومحظور فى الفكر ما بعد الحداثى - يمكن أن يساعدنا هنا. فبينما صنع إيزنشتين الحداثى أفلامه باعتبارها أدوات دعائية تهدف إلى إثارة الدعم لما بعد السرد (اللينينية)، فإن مادين أكثر اهتمامًا بكثير بالإيحاء بأجواء أو أسلوب المونتاج السوفييتى، ولكن بسخرية مقصودة تمامًا.

وأخيرًا فإن تصميم الإنتاج يشار إليه فى الأغلب بوصفه أمرًا جوهريًا فـــى سينما مـــا بعد الحداثة. فإذا كـــان المعمار الحداثى لمدرية كوربيزييه أو باوهاوس يدعو إلى تزاوج الشكل والوظيفة والنفع الاجتماعى، فإن أمثلة المعمار ما بعد الحداثى قد تجمع بين عناصر من عصر النهضة، والباروك، والكلاسيكية الجديدة (العائدة)، والحداثة، فى واجهة المعمار نفسه. كذلك فإن بو ويلش يخلق مدينة "جوثام" فى فيلم بيرتون "باتمان يعود" (١٩٩٢)، ليشير إلى العديد من الأفلام التعبيرية الألمانية بالإضافة إلى "آرت ديكو"، ولمسات أسلوبية أخرى. ومدينة لوس أنجلوس ما بعد الدمار الكونى فى فيلم ريـــدلى سكوت "بائع الأنصال" (١٩٨٢) هى مدينة ما بعد حداثية بلا منازع، وتصميم الإنتاج فى الفيلم يقتبس العديد من المؤثرات التاريخية، بما فى ذلك المـــؤثر الأكثر وضوحًا للفيلم نوار. وقد لاحظ جوليانو برونو أن المدينة فى هذا الفيلم ليست رؤيا لمدينة فائقة الحداثة ذات ناطحات سحاب، وديكـــورات داخليـــة ميكانيكية منظمة، وإنما لجماليات "كيفما اتفق" لأطلال يعاد تدويرها ("مدينـــة الحطام").

ومن المفارقات أنه رغم رغبة المنظرين فى الزعماء بنهاية القصص الشاملة الكبرى فى العصر ما بعد الحداثى، فإن هناك مع ذلـــك مـــيلاً فـــى كتاباتهم إلى التعميم. لكن جيل ليوتار، وجيمسون، وبودريار، وفيريليو، هذا الجيل الذى وصف ما بعد الحداثة بشكل عام باعتبارها من الأعراض الحتمية للنفاد الثقافى أو المبالغة الرأسمالية، تنحى الآن ليحل محله جيل أصغر مـــن المنظرين الأقل ميلاً للتنبؤ بسيناريوهات نهاية العالم. وعلى سبيل المثال فإن دى إن رودويك قد وضع مختصرًا لفلسفة للانتقال من التقنيات التماثلية إلـــى

التقنيات الرقمية الجديدة فى وسائط الاتصال، وهى فلسفة تقر وتعترف بالأساس الأونطولوجى الجديد للأفلام الرقمية، بدون القول بأن هذا الأساس يجب أن يشير إلى نهاية المرجعية كما قال بودريار من قبل.

انظر أيضاً:

"المحاكاة الساخرة"

FURTHER READING

Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Translated by Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

———. *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton, and Phillip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.

Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 vols. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004.

Bruno, Giuliana. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*." *October* 41 (1987): 61–74.

Denzin, Norman. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage, 1991.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960. Revised edition, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Rodowick, D. N. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Virilio, Paul. *The Vision Machine*. Translated by Julie Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Mattias Frey

جاى مادين

ولد فى وينيبيج، مانيتوبا، كندا، فى ٢٨ فبراير ١٩٥٦

تحتوى أفلام جاى مادين على عوالم غريبة ومألوفة فى الوقت ذاتــه، وهى تمثل أرشيفات لإشارات سينمائية وثقافية، رفيعة ودنيا معًا. ولد مادين ونشأ فى المراعى الكندية، وهو من أشهر أنصار "حداثة المراعــى"، التــى تطورت حول "جماعة وينيبيج السينمائية".

ويكشف مادين من الناحية الجمالية عن ولــع بالتــصوير الــسينمائى بالأبيض والأسود، ومظهر السينما الصامتة التى يتم إضاءتها مــن مــصدر واحد. لكن اللقطات الملونة تظهر بين الحين والآخر فى مناطق غير متوقعة، مصاحبة بشكل مقصود بموسيقى متنافرة وضجيج أصوات محيطــة. ومــن المعتاد فى أفلام مادين وجود أخطاء فى الاســتمرارية، أو ظهــور الأدوات السينمائية فى الكادر، وهى أفلام تم تصويرها فى مخازن مهجورة، ومصاعد الحبوب، ومستودعات الخردة، أو فى صالون التجميل الذى تملكه أمه. ومن الصعب الإمساك بجوهر أى من أفلامه، ففيلم "كبير الملائكة" (١٩٩٠) على سبيل المثال يحدث فى المدينة الروسية "أركانجيل" (التى هى ترجمة عنــوان الفيلم – المترجم) خلال الحرب العالمية الأولى، حيث تدور حالات عديدة من الهوية المغلوطة. والحبكة تمضى بإشارات بصرية إلى أف دابليو مورنــاو، وجوزيف فون ستيرنبيرج، وبفيلم خــام قــديم، وشــريط صــوت ملــىء بالطقطقات، وانقطاعات غريبة فى الحدث. ويوحى ذلك جميعه بفيلم يبدو أنه

من الآثار القديمة للعشرينيات، ولكن مع مفارقات ساخرة من التسعينيات. أما فيلم "أكثر موسيقى حزينة فى العالم" (٢٠٠٣)، فهو حكاية خيالية تدور فى وينيبيج خلال عام ١٩٣٣، حيث رجل من كبار صناع الخمور، له ساقان زجاجيتان مليئتان بالبيرة، يعلن عن مسابقة عالمية لأداء أكثر أغنية حزينة فى العالم. والتاريخ فى الفيلم نصف متخيل، والحبكة نصف موسيقية طائشة، لذلك فإنه فيلم غريب لا يمكن أن نخطئ أنه ما بعد حداثى.

ومادين فى مقابلاته كما هو فى أفلامه، يشير إلى مؤثرات متباينة مثل بابلو بيكاسو، والمخرج السينمائى دوجلاس سيرك، وجماعة "البانك" رامونز، وأفلام المصارعة المكسيكية، ونجم رياضة الهوكى ماريو ليميو، والفيلم الموسيقى من عام ١٩٣٣ "استعراض الأضواء"، ويوريبيديس، ومارى بيكفورد. وفيلمه القصير "قلب العالم" (٢٠٠٠) قد تم الاتفاق عليه من أجل مهرجان تورنتو السينمائى الدولى لعام ٢٠٠٠ كجزء من سلسلة "مقدمات" يصنعها عشرة مخرجين كنديين، وربما كان هذا الفيلم هو عمله الأفضل الرائع. ففى ست دقائق فقط يقتنص ببراعة أسلوب وخدع سينما المونتاج السوفييتى خلال العشرينيات.

مشاهدات مقترحة:

"حكايات من مستشفى جيملى" (١٩٨٨)، "كبيــر الملائكــة" (١٩٩٠)، "حريص" (١٩٩٢)، "شفق فى حوريات الجليــد" (١٩٩٧)، "قلــب العــالم" (٢٠٠٠)، "دراكيولا: صفحات من يوميات عذراء" (٢٠٠١)، "أكثر موسيقى حزينة فى العالم" (٢٠٠٣).

ماتياس فراي

FURTHER READING

Losier, Marie. "The Pleasures of Melancholy: An Interview with Guy Maddin." *Cineaste* 29, no. 3 (2004): 18–25.

Maddin, Guy. *From the Atelier Tovar: Selected Writings.* Toronto: Coach House Books, 2003.

Vatnsdal, Caelum. *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin.* Winnipeg, Canada: Arbeiter Ring Publishing, 2000.

Mattias Frey

ما قبل السينما

Pre-Cinema

التاريخ السابق على مولد السينما يتم سرده عادة من خلال تعديد التكنولوجيات المختلفة التى أدى اختراعها - ببطء ولكن بشكل حثيث - إلى الصور المتحركة. ومن الحق القول إن القدرة على صنع وعرض الصور المتحركة اعتمدت بالفعل على عدة اختراعات مهمة، مثل التصوير الفوتوغرافى، وبكرة الفيلم المرن، وآليات العرض المتقطعة (عرض ثم إغلاق ثم نقل الصورة ثم فتح مع عرض الصورة التالية - المترجم)، وأشكال الإضاءة الاصطناعية مثل الضوء الجيرى (الناشىء عن تسخين الجير حتى درجة التوهج - المترجم) والضوء الكهربى. ومع ذلك فإن من المهم أن نتذكر أن السينما كانت فى النادر - أو لم تكن على الإطلاق - هدفًا للعلماء، وأصحاب التجارب، والعاملين فى صناعات الترفيه، والمصورين الفوتوغرافيين، الذين طوروا الألعاب البصرية وأدوات التسلية المعروضة على شاشة، التى أدت فى النهاية إلى جعل الصور المتحركة آليًا ممكنة. فقد كانت لديهم أهداف أخرى فى ذهنهم، مثل إثبات فرضية علمية عن الرؤية البصرية، أو عن الحركة، أو عن توسيع الإمكانات الجمالية والتجارية للتصوير التشكيلى والفوتوغرافيا. وعلاوة على ذلك، فإن تاريخ السينما يجب أن يضع فى اعتباره تغيرات اجتماعية وثقافية وسياسية محددة، حدثت خلال

القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والتى ساعدت على نجاح وسائل الترفيه ذات النزعة التجارية، مثل عروض الفانوس السحرى، والبانوراما، وفى النهاية السينما.

وخلال عصر التنوير فى أوروبا القرن الثامن عشر، كان هناك تجريب فى البصريات والفيزياء أدت إلى تطوير المبادئ العلمية والآلية التى اعتمدت عليها أشكال عديدة من الثقافة البصرية للقرن التاسع عشر. كما أن الثورتين الفرنسية والأمريكية، وتناقص أهمية الكنيسة والملكية فى الحياة اليومية العادية، خلقت جميعًا إمكانيات جديدة لتطوير ثقافة دنيوية علمانية، وديمقراطية، وطبقات برجوازية ووسطى. وكان انتشار التعليم العام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر - خاصة فى الولايات المتحدة - عاملاً مساعدًا فى التعلم ومحو الأمية، والفضول الثقافى بين الطبقات العاملة والوسطى، مما خلق سوقًا للروايات رخيصة الثمن، وكتب القصص المصورة، والألعاب الفلسفية، والتى كانت أدوات مقصودًا بها عرض مبدأ علمى وتقديم تسلية فى الوقت ذاته، مثل الثاوماتروب، والفيناكيستوسكوب. كما أن ظهور الرأسمالية الصناعية فى القرن التاسع عشر تسبب فى انتقال هائل فى السكان من الريف إلى المراكز الحضرية فى أوروبا، وإنجلترا، والولايات المتحدة، مما خلق سوقًا للأشكال الحضرية الرخيصة للترفيه الجماعى للموظفين وعمال المصانع، الذين بحثوا عن وسائل تزيح عن كاهلهم متاعب الكدح اليومى، والذين كان لديهم القليل من وسائل الترفيه والدخل الذى يمكن إنفاقه على هذه الوسائل. وعلاوة على ذلك، فإن التصنيع كان يتطلب المزيد من الاختراعات التكنولوجية، مثل السكك الحديدية،

والسفن التجارية، والتلغراف، والتليفون، والطاقة الكهربية، وذلك للمساعدة فى زيادة الإنتاج الفعال وتدوير المصادر الطبيعية، والمنتجات النهائية، والعمال، إلى المراكز الحضرية وخلالها. ولا يمكن فصل هذه الاختراعات عن التكنولوجيات المستخدمة فى الأشكال الحضرية للترفيه، فعلى سبيل المثال كان تفكير توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١) فى البداية فى الفونوغراف لمساعدة الموظفين، بينما تحولت تقنيات النقل بسرعة كبيرة جدًا لأغراض الترفيه، فلم تنقل عربات الترام الآلاف إلى مدن الملاهى فقط، لكنها قدمت الأساس التكنولوجى لعربات "المراجيح" السريعة فى هذه المدن. وأدت هذه التغيرات إلى تكاثر هائل فى وسائل الترفيه الحضرية التجارية، وتطور تاريخ الأشكال المختلفة للثقافة البصرية والترفيه البصرى اللذين سبقا السينما من خلال هذا السياق الاجتماعى والسياسى والاقتصادى الواسع، والذى يمكن وصفه بشكل عام بأنه "الحداثة التكنولوجية".

الألعاب البصرية

أثارت العديد من الألعاب البصرية فى القرن التاسع عشر بهجة المتفرجين، من خلال خلق إيهام الحركة من صور ساكنة ثابتة. ويعتمد هذا الإيهام على استغلال الظاهرة البصرية المعروفة باسم بقاء الرؤية، وهى سمة من سمات الإدراك البشرى وضع أساسها النظرى عالم الطبيعة الإنجليزى بيتر مارك روجيت (١٧٧٩-١٨٦٩) فى عام ١٨٢٤، فقد شرح أن العين والمخ يحتفظان بالصورة على الشبكية لجزء من الثانية بعد إزالة الصور من مجال الرؤية. لذلك عند إدراك سلسلة من الصور المتعاقبة

بسرعة، فإن العين سوف "تملأ" أى فراغ بين الصورة والتالية لها. بكلمات أخرى فإن العين لا تستطيع أن ترى أى فراغ يفصل بين صور معروضة فى تعاقب سريع، لمجرد أن الشبكية تحتفظ بانطباع كل صورة للحظة قصيرة حتى بعد اختفائها، وبذلك تسمح للصورة بأن تمتزج مع الصورة التالية لها. واستغلال بقاء الرؤية هو أساس كل الألعاب الفلسفية والأدوات البصرية التى تخلق إيهام الحركة المستمرة.

وفى لندن عام ١٨٢٥، قام الطبيب جون باريس (١٧٨٥-١٩٥٦) بترويج لعبة فلسفية تدعى ثاوماتروب (أى "المحول السحرى" أو "محول العجائب")، والذى يوضح قيام العين بدمج صورتين ساكنتين فى صورة واحدة عند عرضهما فى تعاقب سريع. وكان الثاوماتروب أداة بسيطة مصنوعة من قرص ورقى مرسوم على جانبيه، وهناك خيوط مربوطة على جانبى محيط القرص حتى تسمح بدورانه بين إصبعى السبابة والإبهام. وكانت الصور المرسومة تميل إلى أن تكون عناصر منفردة من صورة واحدة، مثل حصان مرسوم على أحد الجانبين، والفارس الراكب مرسوم على الجانب الآخر، أو عصفور على جانب وقفص على الآخر، أو رجل أصلع على جانب وباروكة على الآخر. وتدوير الثاوماتروب بسرعة يخلق إيهام اندماج الصورتين فى صورة واحدة "كاملة": فارس يركب حصانًا، أو عصفور داخل قفص، أو رجل ذى شعر كثيف.

وبعد عام ١٨٣٠ ظهرت ألعاب أكثر تعقيدًا باستخدام صور متعددة، فتخلق إيهام الحركة اعتمادًا على استخدام آلية الغالق. ففى بداية ثلاثينيات القرن التاسع عشر قام العالم البلجيكى جوزيف بلاتو (١٨٠١-١٨٨٣) ببناء

آلة "فيناكيستوسكوب" (الرؤية الخادعة) ليوضح أساسيات بحثه في البصريات، وهي ما بعد الصورة، وبقاء الرؤية. وكانت آلات الفيناكيستوسكوب المبكرة تتألف من قرص واحد تم تركيبه على مقبض يشبه كثيرًا دولاب الهواء، وكان القرص نفسه مقسمًا بشكل متساوٍ إلى ثمانية قطاعات أو ستة عشر قطاعًا، يحتوى كل قطاع منها على صورة مرسومة تصور مرحلة واحدة من حركة (مثل شخص يقفز فى لعبة "نط الحبل"، أو يجرى، أو طائر يرفرف بجناحيه أثناء الطيران، أو جرى حصان)، وذلك عبر فتحة صغيرة فى القرص. ويخلق الفيناكيستوسكوب إيهام الحركة عندما يوضع الجانب المرسوم من القرص فى مواجهة مرآة، وتدويره حول محوره بسرعة. وعندما ينظر المتفرج من خلال كل فتحة تمر، فإن الصورة المصاحبة تكون مرئية لفترة قصيرة فى المرآة. ومع زيادة سرعة الدوران، فإن الصور المتعاقبة تخلق إيهام الحركة المتصلة من هذه الصور الساكنة، بفضل بقاء الرؤية. وظهرت نسخ تجارية من الفيناكيستوسكوب (الفانتازموسكوب، ثم الفانتاسكوب) فى عام ١٨٣٣. وكان الفيناكيستوسكوب – مثل الثاوماتروب – لعبة شائعة تقوم بالتعليم والتسلية فى وقت واحد.

وسرعان ما قام جورج هورنر (١٧٨٦-١٩٣٧) فى عام ١٩٣٤ بابتكار أداة أطلق عليها "متاهة الزجاج"، والتى عرفت تجاريًا باسم زيوتروب (التحول الحى). وكانت هذه الأداة تعمل طبقًا لمبادئ فيناكيستوسكوب نفسها، لكنها أضافت ميزة السماح لمتفرجين عديدين بالاستمتاع بالفرجة فى الوقت ذاته بدون مساعدة مرآة. فالمتفرجون يتجمعون حول أسطوانة مفتوحة السقف ومضاءة من أعلى. وهناك شرائط ورقية، مرسوم عليها مراحل فردية من

حركة واحدة، تُصَّف داخل الأسطوانة. وتصبح هذه الصور مرئية من خلال فتحات ضيقة على مسافات متساوية بين بعضها البعض، وتظهر الصور الفردية كأنها تندمج فى حركة واحدة متصلة عندما يتم تدوير الآلة بسرعة. ويمكن تغيير الشرائط الورقية المرسومة، مما يسمح للمتفرج بالاستمتاع بعدد كبير من الصور التى تبث فيها الحياة. ومتاهة الزجاج تلك التى أعيد تسميتها باسم زيوتروب فى عام ١٨٦٧ بواسطة ويليام إف لينكولن، وهو الأمريكى الذى حصل على براءة اختراع الآلة وجعلها متاحة للاستهلاك الجماهيرى.

تأثير لوى داجير

كان لوى جاك مانديه داجير (١٧٨٩-١٨٥١) من أكثر الشخصيات أهمية فى تطوير الأشكال المختلفة للثقافة البصرية التى سبقت تطور السينما المبكرة وساهمت فى هذا التطور. عرض داجير فى عام ١٨٢٢ اختراعًا اسمه ديوراما، والذى يقدم مناظر طبيعية وحضرية، مثل مناظر الجبال، والكاتدرائيات، ومشاهد من شوارع المدينة، مرسومة على جانبى ستار عملاق من الكتان الشفاف (حوالى ٧١ قدمًا فى ٤٥ قدمًا). وفى قاعة ديوراما داجير فى باريس، كانت الشاشات تُعرض من خلال خشبة مسرح لجمهور يجلس فوق قمة منصة يمكن أن تدور بالجمهور ليواجه منظرين مختلفين. وكانت الشاشات تضاء من الخلف والأمام بواسطة ضوء الشمس الذى يدخل من نوافذ من الزجاج ذى الحبيبات، وكان هذا الضوء يمر من خلال العديد من الشاشات الملونة الشفافة والغوالق التى يتم التحكم فيها بواسطة بكرات وأثقال. وكان داجير يتلاعب بالضوء والظل، والشفافية والقتامة للصبغات

الملونة، لكى يخلق مشاهد مذهلة لشروق الشمس وغروبها، أو يقدم اقتـراب عاصفة وابتعادها. وهناك مقال صحفى عن أول عرض ديوراما يحمل اسـم "وادى سارنين" (١٨٢٢)، يصف المؤثرات المتغيرة للجماليات الميكانيكيـة للضوء الطبيعى:

"من يوم صافٍ هادئ وناعم من أيام الصيف، يتغير الأفق تـدريجيًا، ويصبح ملبدًا بالغيوم حتى تخيم الظلمة، ليس لحلول الليل وإنمـا لاقتـراب عاصفة، سواد معتم منذر بالعاصفة، يزيل اللون عن كل الأشـياء... وهـذا التغير فى الضوء فوق البحيرة (والتى تحتل جزءًا كبيرًا من الصورة) قد تم تنفيذه بجمال فائق. ويتراجع الانعكاس الدافئ للـسماء المشمـسة بـدرجات كبيرة، ويسرع الظل القاتم المقترب فوق الماء، كأنه يطارد الـضوء الـذى أمامه". (مقتبس فى جرينشايم وجرينشايم، ص ١٧).

وكما يوحى هذا الوصف، فإن المتعة البصرية فى الـديوراما كانـت شديدة الصلة بإيهام مرور الزمن والحركة على الشاشة. وكانت الديوراما فى الفترة اللاحقة تخلق إيهام الحركة البشرية. وعرض داجير الذى يحمل اسـم "قداس منتصف الليل فى سان إيتيين دو مون"، يصور كنيـسة خاليـة عنـد الغروب، وعندما يخبو ضوء النهار تضاء الشموع فى خلفية الكنيسة، ويظهر ببطء تجمع من الناس لكى يملأها استعدادًا للقداس.

وعندما استخدم أصحاب دور العرض مصادر الـضوء الاصـطناعى (مثل غاز المصابيح) لإضاءة هذه الشاشات، تزايد خطر الحريق، وبالفعـل احترقت إحدى ديورامات داجير فى باريس فى عام ١٨٣٩. ومثل الأشـكال الجماهيرية الأخرى للتسلية البصرية التى سبقت السينما، نقلـت الـديوراما

الجمهور بصريًا إلى مناظر طبيعية ومعالم بعيدة، بدون الحاجة إلى أى حركة من جانب الجمهور، كما أمكن استعادة التجربة وتكرارها وإتاحتها لجمهور عريض. وابتهج الجمهور من الواقعية غير المسبوقة للمناظر المرسومة، وإقناع الإيهام الذى كانت تقدمه للعين، وكانت المتعة أكبر مع معرفة أن هذه المناظر ليست إلا إيهامًا، يعتمد على براعة استخدام من يقوم بالعرض للتقنيات الجديدة والمبادئ العلمية. وباختصار فإن الديوراما خلقت المتعة من امتزاج المعرفة العقلانية والإيهام "السحرى"، وجعلت هذه التجربة متاحة تجاريًا على نطاق واسع نسبيًا.

الفوانيس السحرية

مثل الديوراما، كان الفانوس السحرى مهمًا للنجاح التجارى والجماهيرى للأشكال الثقافية البصرية. ومثل الأدوات البصرية التى استخدمت فى النهاية للترفيه، كان للفانوس السحرى جذوره فى التجريب العلمى. لقد وصف الدارس اليسوعى أثناسيوس كيرشر فى كتابه "الفن العظيم للضوء والظل" (١٦٤٥-١٦٤٦) أداة تسمى المصباح ذا المرايا، يمكن أن تخلق صورًا مضاءة بإسقاط ضوء الشمس على مرآة، لينعكس من خلال عدسة محدبة الجانبين، على جدار غرفة مظلمة. ويمكن لصورة معتمة أو كلمة (مكتوبة عكسيًا) أن تنعكس مقلوبة على المرآة، ويتم توجيهها (وليس بالضبط عرضها) بواسطة ضوء الشمس المنعكس على جدار مظلم. واستخدم كيرشر ألوانًا شفافة لتلوين صوره، كما استخدم مصباحين أو أكثر لكى يخلق صورًا وكلمات متعددة تظهر على الجدار فى وقت واحد. وفى غياب ضوء

الشمس الطبيعى، أوضح كيرشر أن الإضاءة الكافية للعرض يمكن الحصول عليها بتكثيف ضوء الشموع خلال كرة زجاجية مملوءة بالماء. وكان هذا المصباح هو سلف الفانوس السحرى الشهير.

وفى عام ١٩٥٦ طور عالم الطبيعة الهولندى كريستيان هايجنز فانوسه السحرى، وهو أداة ساهمت فى تطور عرض الصور. وتصف يوميات هايجنز كيف أنه كان يرسم الصور على شرائح زجاجية (وليس على مرآة)، ويوجه الضوء الاصطناعى خلال عدسة ليعرض صوره. وصانع العدسات والمدرس الدنماركى توماس رازموسين مشهور بأنه عرض فانوسه السحرى على جمهور صغير خاص (مثل العائلات الملكية) بين عامى ١٦٦٤ و١٦٧٠. ولم ينتقل الفانوس السحرى من الدوائر المغلقة للعروض الخاصة للعلماء والقائمين على التجريب والجمهور الخاص، حتى تسعينيات القرن الثامن عشر (حين أصبحت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مهيأة)، وعندها قام البلجيكى إيتيين جاسبار روبير (١٧٦٤-١٨٣٧) بتطوير الفانوس السحرى لأغراض الترفيه الجماهيرى بنجاح كبير. وقام روبير بتغيير اسمه إلى روبيرتسون، وعرض لأول مرة فانوسه السحرى المدهش، الذى يسمى فانتازموجورى، فى باريس فى عام ١٧٩٩، وأعلن أن فانوسه السحرى سوف يساعد على تبديد اعتقاد الناس فى وجود الأرواح والأشباح، فى الوقت الذى سوف يبهجهم بالرعب الذى توحى به الأطياف الوهمية التى يعرضها.

وبعد عدة سنوات، قام روبيرتسون بتحويل الكنيسة المهجورة فى دير كابوشان إلى قاعة ذات أجواء خاصة لتقديم عرضه. وكان روبيرتسون يستخدم الأجواء الشبحية فى المكان، ويخلق جوًا من الرعب عندما ينتقل

جمهوره إلى ممرات مظلمة، ثم إلى غرفة مضاءة فقط بفحم متوهج. وكان المكان مزينًا بالجماجم والعلامات الغامضة، كما أن قرع النواقيس والمؤثرات الصوتية الأخرى كانت تصنع جوًا منذرًا بالشر. وبمجرد أن يجلس الجمهور، كان روبيرتسون يلقى مواد كيماوية على الفحم المتوهج لتتصاعد منها أعمدة الدخان، ثم يطفئ كل الأضواء ليحيط الجمهور بظلام مخيف، وتُعرض صور الأشباح، والغيلان، والعفاريت، والوجوه البشرية المشوهة، والهياكل العظمية، على سحب الدخان بواسطة فوانيس سحرية أخفيت ببراعة عن نظر الجمهور، بفضل استخدام روبيرتسون للعرض الخلفى. وكان الدخان يضيف حركة إيهامية على الصور الساكنة المرسومة ببراعة على شرائح زجاجية، وتعرض من خلال عدسة الفانوس. كما عرض روبيرتسون صورًا على قماش رقيق من الشاش معالج بالشبح لكى يجعل النسيج شفافًا، ويسمح بصورة بطريقة العرض الخلفى يمكن رؤيتها من خلال السطح. ويشرح المؤرخ السينمائى إيريك بارنو الأمر بأن الشاش كان مختفيًا خلف ستائر سوداء، يتم سحبها بمجرد إظلام قاعة العرض. ولمزيد من إخفاء مصدر الأشكال المعروضة، ومن ثم والتأكيد على الإيهام، فإن روبيرتسون كان يُظلم منطقة الشرائح الزجاجية التى تحيط الرسوم، لذلك عند عرض صور الأشباح والخيالات تبدو كأنها معلقة بشكل غريب فى الظلام. كما كان يقوم بتركيب فانوسه السحرى على آلة تسمح له بانزلاق الفوانيس إلى الأمام والخلف، وكان لذلك أثره فى جعل الصورة المعروضة تظهر كأنها أكبر وتقترب من الجمهور عند تحريك الفانوس إلى الأمام، أو تنكمش وتبتعد عن الجمهور عند تحريك الفانوس إلى الخلف. وعند ضبط بؤرة الفانوس بشكل متزامن دقيق مع حركة الآلة، فإن إيهام الظهور والتراجع يزيد من إثارة العرض المبهر. ولم يقم روبيرتسون بعض صور الأشباح والخيالات فقط،

لكنه عرض أيضًا صورًا تشير إلى السياق السياسى المعاصر، وذلك بعرض صورة لإعدام روبسبير، وصورًا أخرى للمشاهير من الموتى مثـل فـولتير وروسو.

وهناك تطوران تكنولوجيان مهمان صنعا تحـسينات علـى فـانوس روبيرتسون السحرى. فى عام ١٨٢٢ قام سير جولدزورثى جورنى بتطوير الضوء الجيرى، وهو مصدر لإضاءة اصطناعية شديدة السطوع اسـتخدمت فى البداية فى المنارات، ثم فى استخدامات عديدة فى المسرح والترفيه، بمـا فى ذلك كونها مصدرًا ضوئيًا للفوانيس السحرية. وفى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، طور صانع الفوانيس السحرية هنرى لانجدون تشايلد تقنية "المنظـر الذائب"، وهى عملية للانتقال من صورة إلى أخرى بالظهور التدريجى للثانية بينما تختفى الأولى تدريجيًا (مثل المزج فى السينما - المترجم).

بدايات التصوير الفوتوغرافى

مع تزايد جماهيرية عروض الفـانوس الـسحرى فـى عـشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر، كانت الصور الفوتوغرافية الأولى يتم صنعها فى أوروبا. فقد بدأ عالم الطبيعة الفرنسى جوزيف نيسيفور نيبس (١٧٦٥-١٨٣٣) فى عام ١٨٢٦ عمليات تجريبية لتسجيل الصور بواسـطة تفاعـل كيميائى يحدث بسقوط أشعة الشمس على سطح حـساس. ورغـم أن هـذه الصور كانت تمثل خطوة ثورية فى حد ذاتها، فإنها كانـت تحتـاج ثمـانى ساعات للتعرض للضوء، كما كانت وقتية (تزول بعد فتـرة - المتـرجم)،

وتفتقر إلى التفاصيل. وتم حل بعض هذه المشكلات على يد شريكه داجير، الذى استطاع فى عام ١٨٣٩ تسجيل صور على لوح نحاسى مفضض مع زمن تعريض للضوء نصف ساعة. وعُرفت هذه الصور باسم "داجيروتيب"، وكانت هذه الصور الفوتوغرافية الأولى بالغة الهشاشة، ويجب حفظها فى دواليب لحمايتها من التلف. وكانت صورة الداجيروتيب موجبة ولا يمكن نسخها إلا بتصوير الأصل. ثم قام عالم الطبيعة الإنجليزى ويليام هنرى فوكس تالبوت (١٨٠٠-١٨٧٧) بوضع أساس التصوير الحديث بخلق صورة سلبية ورقية (باستخدام مستحلب كلوريد الصوديوم) يمكن أن تستخدم لصنع عدد غير محدود من النسخ الموجبة. ورغم هذا التطور، فإن العاملين فى عالم الترفيه والفوانيس السحرية لم يستطيعوا عرض صور فوتوغرافية إلا بعد إتقان عملية الألبيومين (التى سجل براءة اختراعها جون إيه ويبيل ووليام بى جونز)، وعملية الكولوديون (التى ابتكرها فريدريك سكوت آرشر) فى أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر. وأتاحت هذه التطورات تسجيل الصور على سطح زجاجى شفاف، بينما كانت العمليات السابقة تستخدم أوراقًا معتمة وألواحًا نحاسية.

وفى عام ١٨٥١ قام الأخوان ويليام لانجنهايم - وهما مصوران شهيران من فيلادلفيا - بعرض شرائح فوتوغرافية، كانت تسمى فى البداية "هيالوتيب"، وذلك فى معرض كريستال بالاس فى لندن. وقدم هذا العرض صورًا ملونة يدويًا لمعالم ومواقع شهيرة من أنحاء الولايات المتحدة. وفى ستينيات القرن التاسع عشر حصلت عروض الشرائح الفوتوغرافية على النجاح التجارى والنقدى فى مدينة نيويورك. وكانت هذه العروض مثل

سابقتها تقدم صورًا فوتوغرافية لمواقع، ومعالم معمارية، وأعمال فنية من كل أنحاء العالم. كما قدمت عروض أخرى صورًا من الحرب الأهلية، بما فى ذلك المواقع الحربية والشخصيات العسكرية من جيش بوتوماك. وأثارت هذه العروض إعجاب المعلقين الصحفيين بسبب واقعية وتفاصيل الصور، وبالتالى تراجع التأثير الواقعى للشرائح المرسومة للفانوس السحرى. وفى الحقيقة أن مولد الشرائح الفوتوغرافية أعطى الصورة المعروضة واقعية غير مسبوقة، حتى إن أحد الصحفيين فى جريدة "نيويورك تريبيون" لاحظ أن "الميت يكاد أن ينطق" (مقتبس فى تشارلز موسير، ص ٣١).

وبينما كانت عروض الشرائح الفوتوغرافية تقدم صورًا بالحجم الطبيعى أمام جمهور كبير، فإن أداة لصندوق الدنيا (الرؤية من خلال فتحة لمتفرج واحد أو عدد محدود من المتفرجين - المترجم) تدعى "ستيريوسكوب" قدمت مناظر فوتوغرافية لمتفرج واحد. وكانت البحوث البصرية فى الرؤية الثنائية (من خلال العينين - المترجم)، والتى قام بها عالم الطبيعة البريطانى تشارلز هويتستون، وعالم الطبيعة الأسكتلندى سير ديفيد بروستر، فى عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر، هى التى أدت إلى هذا الاختراع. وكان الستيريوسكوب يقدم صورتين لشىء أو منظر واحد تم تصويرهما من خلال زاويتين مختلفتين قليلاً، وعندما ينظر المتفرج من فتحة صندوق الدنيا فإنه يرى صورة واحدة متباعدة فى المنظور. وأصبح الستيريوسكوب شكلاً شائعًا من محلات وأكشاك الترفيه، حيث يقدم شرائح لشخصيات من المشاهير، ومعالم من مدن شهيرة. وعجائب من الطبيعة، وأعمالاً فنية.

وبالتركيز على الصور الفوتوغرافية لأماكن وأحداث بعيدة جغرافيًا وزمنيًا، فإن الشرائح الفوتوغرافية والستيريوسكوب - مثلهما مثل التطورات الأخرى فى التكنولوجيا الحديثة - أتاحت للجمهور مشاهدة مواقع شديدة التنوع والانتشار، قد تحتاج إلى أيام أو أسابيع للوصول والسفر إليها. وفى هذا السياق فإن الاختراعات ما قبل السينمائية غيرت الطريقة التى يعايش بها الجمهور الزمان والمكان. وسوف يكون للسينما المبكرة فيما بعد تأثير أقوى فى إشباع - وإثارة - رغبة المتفرج فى رؤية صور واقعية مدهشة تجعل البعيد قريبًا، فقد عرضت الأفلام صورًا لعجائب الطبيعة ومواقع "غرائبية" من غير المحتمل أن يراها المرء فى الحقيقة لأنه لا يستطيع السفر إليها، وأماكن لكوارث وقعت حديثًا (مثل الفيضانات والزلازل)، ومشاهد من شوارع المدن، وشخصيات شهيرة.

وكان للقدرة غير المحدودة على نسخ الصورة الفوتوغرافية أهمية كبيرة. لقد كانت الرسوم الملونة يدويًا التى يعرضها الفانوس السحرى يتم صنعها فرديًا بواسطة رسامين محترفين بارعين، وكانت كل صورة متفردة، ولا يمكن نسخها، وتتطلب وقتًا ومالاً لصنعها. وكان هذا يحد من عدد وتنويعة الشرائح التى يملكها كل عارض، الذى كان فى حاجة دائمة لمزيد من الشرائح لكى يفى بالطلب عليها من جانب الجمهور. لكن السهولة النسبية التى كانت تصنع بها الشريحة الفوتوغرافية ويتم نسخها، جعلت من السهل أيضًا زيادة عدد وتنويعة الصور الفوتوغرافية التى يمكن أن يعرضها العارض فى برامج ذات موضوعات متجانسة، موجهة لجذب عدد كبير من أطياف الجمهور ونوعياته. وكما سوف يحدث مع العروض الأولى للصور

المتحركة (السينما)، فإن التنوع والواقعية والقدرة على تغيير إدراك المكان والزمان، كانت ذات أهمية قصوى فى تحقيق متعة الثقافة البصرية للقرن التاسع عشر، وكسب أرباح منها. ومن ثَم - وكما لاحظ تشارلز موسير - فإن الفوتوغرافيا حققت الفاعلية، والربح، والمعيارية (وجود أشكال متفق عليها - المترجم)، لإنتاج وعرض الشرائح، الذى تحول إلى صناعة وتجارة قائمة بذاتها، وساعدت على خلق جمهور عريض لعروض تجارية بالرؤية على شاشة.

الحركة الفوتوغرافية

كانت الخطوة التالية فى التطور نحو الصور الفوتوغرافية المتحركة تتطلب تطبيق مبدأ بقاء الرؤية على عروض سلسلة من الصور الفوتوغرافية، التى تصور مراحل حركة واحدة. واستطاع تحقيق هذه الإمكانية المصور الأمريكى - إنجليزى المولد - إدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤)، الذى أصبح أول مصور فوتوغرافى يلتقط صورًا لأشياء أو كائنات فى حالة حركة. وصور مايبريدج الفوتوغرافية لجرى حصان تصور مراحل حركة لا تدركها العين البشرية بشكل عادى، والتى أثبتت أن المصورين التشكيليين السابقين كانوا يصورونها على نحو خاطئ فى لوحاتهم التقليدية. ولكى يؤكد هذا التناقض، قام مايبريدج بعرض صوره جنبًا إلى جنب لوحات الفنانين عن حركة الجياد. وبينما كانت تجارب مايبريدج الأولى فى الصور الفوتوغرافية المتسلسلة تهدف إلى تفكيك الحركة، لكى يجعل مراحل الحركة التى لا يمكن إدراكها مرئية للعين، فإنه تحول بعد ذلك إلى إعادة بناء الحركة

(أى تجميع الصور - المترجم) المسجلة من خلال آلية عرفت باسم "زوبراكسيسكوب"، والتى أتاحت له عرض صور متحركة. واسم هذه الآلة يعنى "دراسة حركة الحيوانات"، ويجب عدم الخلط بينها وبين الصور المتحركة، حيث كانت الصور رسومًا وليست صورًا فوتوغرافية، وكانت التكنولوجيا التى استخدمها مايبريدج مجرد تجميع لتقنيات قديمة مثل الفانوس السحرى والفيناكيستوسكوب.

واستأنفت بين عامى ١٨٨٤و ١٨٨٥ تجاربه فى حركة الحيوانات، ليوسع مجال الحيوانات التى يقوم بتصويرها فوتوغرافيًا، ويحسن طرق صنع هذه الصور. وتحول من لوحات الكولوديون الرطبة إلى لوحات جافة، وأعاد توزيع كاميراته فى نصف دائرة حول الحيوان الذى يصوره، لكى يتم التقاط صور فوتوغرافية لحركة معينة من زوايا متعددة فى الوقت نفسه. كما بدأ فى تصوير الرياضيين، ورجال ونساء وأطفال عرايا يقومون بأداء حركات مختلفة، وقام بتصوير هذه الموضوعات على خلفية حائط أسود عليه خطوط شبكية، مما أعطى الصور مظهرًا أكثر علمية (رغم أن الحركات ذاتها لم تعرض للقياس الكمى فقط).

وجذبت دراسات مايبريدج لحركة الحيوان والإنسان اهتمام عالم الفسيولوجيا الفرنسى إيتيين جول ماريه (١٨٣٠-١٩٠٤)، الذى قام أيضًا بالتجريب فى الفوتوغرافيا لكى يوضح عناصر الحركة التى لا ترى بالعين البشرية المجردة. وكان ماريه أكثر اهتمامًا من مايبريدج بالتفكيك الفوتوغرافى لحركة، وذلك من أجل التحليل العلمى. قام ماريه بالتصوير الفوتوغرافى لمراحل حركة بشرية وحيوانية، مستخدمًا طريقة تسمى

"كرونوفوغرافى" التصوير الفوتوغرافى للزمن)، وابتكر أداة بارعة تدعى البندقية الكرونوفوتوغرافية، والتى تلتقط اثنتى عشرة صورة فوتوغرافية كل ثانية، تسجلها على لوح زجاجى دوار. لكن ماريه لم يكن راضيًا عن استخدام هذا اللوح، لأنه محدود بعدد محدد من الصور المنفصلة التى تشكل سلسلة (وتلك مشكلة عند تصوير حركة سريعة، مثل طيران طائر). وكان حل هذه المشكلة التقنية فى عام ١٨٨٨، مع ابتكار اللغة الورقية على يد المخترع ورجل الصناعة الأمريكى جورج إيستمان (١٨٥٤-١٩٣٢)، وذلك هو الفيلم الذى سوف يستخدم فى كاميرا الصندوق "كوداك" التى يصنعها إيستمان، وساعد فى النهاية على أن تلتقط البندقية الكرونوفوتوغرافية عشرين صورة فى الثانية. (فى عام ١٨٨٩، صنع إيستمان بكرة فيلم سليولويد شفافة متاحة تجاريًا – من نوع الفيلم الخام الذى سوف يستخدم لصناعة الصور المتحركة/ الأفلام). ومع ذلك، ومن أجل التقاط صور فوتوغرافية واضحة على بكرة الفيلم الشفاف، كان على ماريه أن يبتكر آلية متقطعة تتيح لشريط الفيلم أن يتوقف للحظة قصيرة أمام العدسة، حتى يتعرض كل كادر للضوء. وكان بعض الأشخاص الذين صورهم ماريه يرتدون ملابس سوداء ويقفون أمام خلفية سوداء، بينما كانت الأذرع والسيقان مرسومة بخطوط بيضاء مرتبطة بنقاط بيضاء ساطعة عند المفاصل. وكانت النتيجة صورًا تجريدية إلى حد كبير، لخطوط ومنحنيات بيضاء على خلفية قاتمة. ولأنه لم يكن يتهم إلا بتشريح الحركة، فإنه كان قليل الاهتمام بإعادة تشكيلها من خلال عرض هذه الصور. لذلك فإنه لم ينجح فى محاولات لتصميم آلة عرض.

وفى حوالى الوقت الذى بدأ فيه مايبريدج دراسات عن الحركة فى الولايات المتحدة، كان الفرنسى إميل رينو (١٨٤٤-١٩١٨) – مدرس

الرياضيات والعلوم – يوجه اهتمامه إلى تحسين الألعاب البصرية التى تعتمد على مبدأ بقــاء الرؤيــة. وفــى عــام ١٨٧٧ قــام ببنــاء آلــة العــرض براكسينوسكوب، والتى تشبه الزيوتروب، فقد كانت آليتها هى أسطوانة دوارة مصطف عليها سلسلة من الصور، لكن المتفرج هنا يرى الصور من خــلال انعكاسها على مرايا متعددة. ولأن الصور فى هذه الحالة لا تُرى من خــلال فتحات، فقد تم التخلص من إحساس "تقطع الوميض" الذى كان موجودًا فــى الآلات التى تعتمد على نظام الفتحات. وفى عام ١٨٩٢ قام رينو لأول مــرة بعرض رسومه المتحركة باسم "المسرح البصرى" فى باريس. وكان قد صمم آلية لمرآة وفانوس لعرض الصور بنظام العرض الخلفى على شاشة مرسوم عليها منظر طبيعى. وكانت صور رينو مرسومة يدويًا على شرائط طويلــة تضم كادرات منفصلة، وكان من الصعب صنعها، وفى عام ١٨٩٥ بدأ فــى استخدام الكاميرا لصنع هذه الصور. لكن توماس أديسون والأخوين لــوميير اخترعوا أدوات أكثر عملية وبساطة لعرض الصور الفوتوغرافية المتحركة، مما جعل البراكسينوسكوب آلة تجاوزها الزمن مع نهاية القرن التاسع عشر.

البانوراما

كانت البانوراما أيضًا مهمة فى زيادة جماهيرية الأشــكال التجاريــة للتسلية البصرية (وكانت تسمى أحيانًا سيكلوراما فى الولايــات المتحــدة). عرضت البانوراما (ومعنى المناظر المحيطة من كــل جانــب) لأول مــرة بواسطة الفنان الأيرلندى روبرت باركر فى إدينبره فى أسكتلندا فــى عــام ١٧٨٧، وكانت لوحات دائرية عملاقة تقدم منظرًا متصلاً عبر ٣٦٠ درجــة

لموقعة شهيرة، أو منظر طبيعى، أو منظر من المدينة، أو من البحر. وكانت اللوحات تضاء من أعلى بواسطة ضوء الشمس الطبيعى، وتقدم درجة مذهلة من التفاصيل الدقيقة فى منظور دقيق. وفى العادة فإن واقعية مثل هذه اللوحات أعطت المتفرجين إحساسًا طاغيًا بالوجود فى المنظر المرسوم. ثم قُدمت البانورامات المتحركة للمرة الأولى للجمهور الأمريكي على يد جون بانفارد فى عام ١٨٤٦ (سميت ديوراما فى الولايات المتحدة، لكى يجب عدم الخلط بينها وبين الديوراما عند داجير). وكانت مؤلفة من لوحات منفصلة، تتصل معًا لكى تخلق لوحة طولها ألف قدم أو أكثر، وارتفاعها بين ثمانية واثنى عشر قدمًا. وكانت اللوحات موصولة مثل لفافة حول بكرتين رأسيتين مختفيتين وراء خشبة المسرح. وكانت لوحة بانفارد الأولى - التى زعم أنها تبلغ ثلاثة أميال طولاً - تصور رحلة عبر نهر المسيسيبى. كما أن البانورامات المتحركة الأخرى ركزت على رحلات ممتدة فى نهير ميسورى، وعبر المستوطنات الحديثة فى الغرب الأمريكى. وكان الموضوع الجماهيرى الأكبر فى البانورامات المتحركة والدائرية يلائم السياق السياسى لتلك الفترة: "القدر الواضح الجلى" (مفهوم أن تكوين الولايات المتحدة أمر حتمى مخطوط فى لوحة القدر - المترجم) فى الولايات المتحدة، والحروب الإمبريالية الأوروبية، التى كانت تعرض على نطاق واسع وتوحى بالمناطق المفتوحة حديثًا. كما أن التركيز على الرحلات والمناظر الطبيعية الشهيرة استغل الرغبة السائدة آنذاك لزيارة المناطق البعيدة ولكن بتكلفة وجهد أقل من الرحلة الحقيقية.

وكما كان الحال بالنسبة للعديد من الألعاب البصرية ووسائل الترفيه بالعرض على شاشة (باستثناء الفوتوغرافيا) التى سبقت الديوراما، فإن

الديورامات المتحركة والدائرية اختفت مع ظهور السينما فى تسعينيات القرن التاسع عشر. وفى عام ١٩٠٤ عرضت لأول مرة فى معرض سانت لويس "رحلات هال" التى اخترعها جورج سى هال من أجل الترفيه، وكانت تتيح للمتفرجين القيام برحلات متخيلة إلى أماكن بعيدة مقابل عشرة سنتات فقط، وكانوا يجلسون فيما يشبه عربة سكة الحديد، فى مجموعات تصل إلى سبعين "مسافرًا" يشاهدون أفلامًا تم تصويرها بكاميرات صور متحركة، من مقدمة وخلفية عربة متحركة. وكان يصاحب هذه الأفلام مؤثرات صوتية (مثل صافرة القطار)، مع اهتزاز العربات لمحاكاة حركة رحلة قطار. ومع ذلك فإن واقعية وتنوع الصور المتحركة تفوق على هذه الرحلات، وعلى البانورامات، وعروض الفانوس السحرى، والديورامات. لكن أشكال القرن التاسع عشر للثقافة البصرية هى التى ساعدت على خلق السياق الاجتماعى والثقافى والاقتصادى التى ازدهرت فى السينما فى نهاية المطاف، لقد كانت هذه الأشكال هى السبَّاقة للمفهوم الجديد للثقافة الحديثة حول المكان والزمان، وهى التى رعت وعززت وأشبعت رغبة المتفرجين فى مشاهدة مناظر مدهشة تعتمد على الإيهام الذى تخلقه الآلات، وعلى الواقعية المخادعة المقنعة، كما أنها صنعت أشكالاً متاحة نسبيًا، ويمكن نسخها وتكرارها، لترفيه متاح لجمهور حضرى واسع، واستفادت من التكنولوجيا الجديدة والاكتشافات العلمية لكى تحقق ذلك.

انظر أيضاً:

"الكاميرا"، "السينما فى المرحلة المبكرة"، "تـــاريخ الـــسينما"، "الفـــيلم الخام"، "التكنولوجيا".

FURTHER READING

Barnouw, Erik. *The Magician and the Cinema*. London: Oxford University Press, 1981.

Braun, Marta. *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey, 1830–1904*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Charney, Leo, and Vanessa Schwarz, eds. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 2004.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. New York: Dover Publications, 1968.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Oettermann, Stephan. *Panorama: History of a Mass Medium*. Translated by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

Kristen Whissel

إدوارد مايبريدج

ولد باسم إدوارد ماجريدج، كينجستون على نهر تيمز، إنجلترا

٩ أبريل ١٨٣٠، توفى فى ٨ مايو ١٩٠٤

هاجر إدوارد مايبريدج إلى الولايات المتحدة فى عام ١٨٥٢، حيث بدأ حياته العملية كمصور فوتوغرافى للمناظر الطبيعية، وصنع صورًا مدهشة لساحل الولايات المتحدة على المحيط الهادى، وسان فرانسيسكو، ووادى يوسمايت. كما صنع أيضًا مسحًا فوتوغرافيًا لخط سك حديد سنترال باسيفيك، وقام بتوثيق حرب مودوك الهندية. فى عام ١٨٧٢ تعاقد معه المحافظ السابق لكاليفورنيا – ليلاند ستانفورد – لكى يبرهن على أن الحصان خلال جريه يكون فى لحظة معينة من كل خطوة يرفع سيقانه الأربع عن الأرض. وتطلب هذا من مايبريدج تصوير حصان أثناء الحركة، حيث إن تصوير شيء متحرك لم يكن أحد قد قام به من قبل. وجاء مايبريدج بالبرهان الذى يؤكد صحة نظرية ستانفورد رغم أنه لم تبق صور فوتوغرافية من هذه التجربة.

وفى عام ١٨٧٤ أطلق مايبريدج الرصاص على عشيق زوجته فقتله، وكان يدعى هارى لاريكاينز. لكنه بُرئ من تهمة القتل فى النهاية على أساس سبب الجريمة، فغادر البلاد فى هدوء إلى أمريكا الوسطى، حيث قام بالتصوير الفوتوغرافى لكل من جواتيمالا وباناما. ثم عاد فى عام ١٨٧٦ إلى

كاليفورنيا، حيث استأنف - بمساعدة ستانفورد المالية - دراساته فى حركة الجياد. وقام ببناء مسار على جانبه مجموعة من الكاميرات ذات غوالق كهرومغناطيسية، تسمح له بتصوير صور فوتوغرافية الواحدة بعد الأخرى لحصان فى حالة حركة. وكان يمد أسلاكًا من كل كاميرا إلى الجانب الآخر من المسار، وعندما يجرى الحصان عبر المسار فإنه يلمس السلك المرتبط بكل غالق، وبالتالى يتم التقاط الصور أثناء حركة الحصان. وكان زمن تعريض كل لقطة للضوء جزءًا من خمسمائة جزء من الثانية، والزمن بين كل لقطة والتالية لها جزءًا من خمسة وعشرين جزءًا من الثانية. ونالت هذه الصورة الفوتوغرافية إعجابًا كبيرًا عند عرضها فى "رابطة الفنون فى سان فرانسيسكو" فى ٨ يوليو ١٨٧٨.

وبعد هذا النجاح، وسع مايبريدج من دائرة دراساته لتشمل سلسلة من الصور الفوتوغرافية لأبقار، وأفيال، وثيران، وغزلان، خلال حركة سير هذه الحيوانات وقفزها وحملها لأحمال ثقيلة. وفى عام ١٨٧٩ اخترع الزوبراكسيسكوب، وهو أداة تتيح له عرض صور متحركة، فقام بتلوين نسخ من الصور الفوتوغرافية حول محيط قرص زجاجى مرتبط بفانوس سحرى، وهناك قرص آخر ذو فتحات، يتم تركيبه مقابل القرص ذى الصور. وعند دوران القرصين - كل فى اتجاه عكس الآخر - تقوم الفتحات بوظيفة الغالق، وتسمح لكل صورة ساكنة مفردة أن تعرض، لتصنع معًا صورًا متحركة. وكان العرض الأول للزوبراكسيسكوب فى ٤ مايو ١٨٨٠ فى رابطة الفنون فى سان فرانسيسكو، كما عُرض فى معرض كولومبيا العالمى فى شيكاجو عام ١٨٩٣.

وبعد أن أخذ مايبريدج آلة الزوبراكسيسكوب فى جولـــة محاضـــرات شهيرة فى أوروبا، عاد إلى الولايات المتحدة فى عام ١٨٨٢، واستأنف بين عامى ١٨٨٤ و١٨٨٥ تجاربه عن حركة الحيوانات فى جامعـــة بنـــسلفانيا، حيث عقد علاقة مع المصور التشكيلى توماس إيكنز. وقام بتوســيع مجـــال الحيوانات التى يقوم بتصويرها فوتوغرافيًا، كما تحدى مواضعات عـــصره الاجتماعية عندما قام بتصوير عراة من الرجال والنساء والأطفـــال، خـــلال انشغالهم بطيف واسع من النشاطات، بدءًا من الملاكمة والمصارعة وحتـــى الاستحمام وصعود سلم وتدخين السجائر. وفى عام ١٨٨٧ قام بنشر كتابـــه "حركة الحيوانات: دراسة كهروفوتوغرافية لمراحل متعاقبة مـــن حركـــات الحيوانات"، والذى تضمن ما يزيد على ١٩٣٤٧ صورة فوتوغرافية.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Hendricks, Gordon. *Eadweard Muybridge*. London: Dover Publications, 2001.

Prodger, Philip. *Time Stands Still: Eadweard Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. New York and London: Oxford University Press, 2003.

Kristen Whissel

الجوائز

Prizes and Awards

هناك عدد كبير من الجوائز التى تمنحها جهات متنوعة من أجل أنوع مختلفة من الأفلام. وبينما تختلف إلى حد هائل القيمة الفنية والإبداعية لهذه الجوائز المتنوعة، فإن لبعضها فوائد دعائية ومالية. وعلى سبيل المثال فإن شركات هوليود تقوم بشكل خاص باستغلال الجوائز التى تأتيها من داخل صناعة السينما وخارجها لكى تجذب الاهتمام والدعاية لأفلامها. كما أن أى نوع من الترشح لجائزة يستخدم على نطاق واسع فى نشاطات الإعلان والترويج، وقد يؤثر فى بعض الأحيان فى عائدات الفيلم. وبلا شك فإن أشهر الجوائز السينمائية هى الأوسكار، رغم أن هناك جوائز أخرى تمنحها جماعات أخرى فى صناعة السينما، بالإضافة إلى بعض المنظمات. وعلاوة على ذلك، فإن العديد من الجوائز ترتبط عادة بالمهرجانات السينمائية كما سوف نذكر لاحقًا.

جوائز الأوسكار

جوائز الأوسكار تمنحها "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة"، وهى منظمة مهنية شرفية تتألف من ما يزيد على ستة آلاف محترف سينمائى، مرتبطين بصناعة السينما فى الولايات المتحدة (أو هوليود).

وتهدف الجوائز إلى الاعتراف "بالتميز" فى الإنجاز السينمائى. وتأسست جوائز الأوسكار لأول مرة فى عام ١٩٢٩، وتطورت لتصبح من العلامات المهمة فى السينما، كما أنها تلعب دورًا اقتصاديًا مهمًا فى الصناعة.

وتُمنح الجوائز المعتادة للأوسكار كل عام للجهود الفردية أو الجماعية المتميزة التى تحققت فى العام الفائت، وذلك فيما يصل إلى خمسة وعشرين فرعًا، بما فى ذلك أحسن فيلم، وممثل، وممثلة، ومخرج، ومونتاج، وتصوير سينمائى، وأزياء. وفى العادة يتم تسمية خمسة ترشيحات لكل فرع، ويقتصر التصويت على هذه الترشيحات لأعضاء الفرع ذى العلاقة فى الأكاديمية، وعلى سبيل المثال فإن المخرجين وحدهم هم الذين يصنعون ترشيحات جائزة الإخراج. أما ترشيحات فرعى الفيلم الأجنبى والفيلم التسجيلى، فتتم بواسطة لجان كبيرة مؤلفة من كل فروع الصناعة. ويتم تحديد ترشيحات أفضل فيلم، والفائزين فى معظم الفروع، بتصويت كل أعضاء الأكاديمية.

وفى يناير من كل عام، ترسل الأكاديمية اقتراع الترشيحات إلى أعضائها (بلغوا أكثر من ٥٦٠٠ عضو فى عام ٢٠٠٢)، ويعيد الأعضاء بطاقة الاقتراع إلى "برايس ووتر هاوس كوبرز"، وهى مؤسسة خدمات مهنية كانت معروفة سابقًا باسم "برايس ووترهاوس". ويعلن عن نتائج التصويت فى أواخر يناير أو أوائل فبراير. ثم ترسل الأكاديمية بطاقة التصويت النهائية فى أوائل فبراير، ويعيدها الأعضاء فى خلال أسبوعين. وبعد جدولة نتائج التصويت، لا يعرف بالنتائج إلا عضوان فى المؤسسة، حتى يتم فتح المظاريف على خشبة المسرح خلال حفل تقديم الجوائز فى

أواخر فبراير. ويذاع الحفل تليفزيونيًا حيث أصبح حدثًا شهيرًا ومهمًا في وسائط الاتصال، إذ يجتذب جمهورًا فى جميع أنحاء العالم وتتم تغطيته من كل وسائل الإعلام.

وتعتبر الترشيحات والجوائز من أفضل الطرق للترويج لفيلم ما، ويمكن أن تؤدى إلى زيادة كبيرة في الإيرادات. وكتب دودز وهولبروك (١٩٨٨) تقييمًا لتأثير جوائز الأوسكار على العائدات السينمائية، ووجدا تأثيرات مهمة لجوائز أفضل فيلم، وممثل، وممثلة، على العائدات بعد الحصول على الجائزة. ووجد مؤلفو دراسة أخرى أن عائدات شباك التذاكر يمكن أن تزيد بين ٥ إلى ١٠ فى المائة إذا حصل الفيلم على ترشيح، بينما الحصول على جائزة يمكن أن يزيد من قيمة الفيلم فى تليفزيون الكيبل والشبكات بين ٥٠ إلى ١٠٠ فى المائة (دوناهو، ١٩٨٧، ص ٨١).

لذلك فإن الحصول على ترشيح أو جائزة يمكن أن يزيد من قيمة الفيلم كسلعة. وهناك جهود جادة تبذل لتحقيق ذلك الشرف، وتُجرى حملات مكثفة تبدأ في نوفمبر من كل عام للتأثير على التصويت. وكانت هناك فى الماضى إستراتيجيات مخططة تتضمن وسائل دعائية وإعلانية ذات أهداف معينة محددة. وتستخدم الشركات الهوليودية الكبرى، والموزعون المستقلون، والعاملون فى مجال الدعاية، إستراتيجيات مختلفة لضمان أن تنتبه الأكاديمية إلى أفلامهم. وتُعقد عروض خاصة، وتذاكر مجانية تُمنح للعروض التجارية لفيلم ما، أو يتم شحن شرائط الفيديو أو أقراص الدى فى دى إلى المصوتين فى الأكاديمية. وكانت الأكاديمية لسنوات طويلة تراقب تلك الحملات مراقبة صارمة، وتصدر القواعد التى تحد من قيام الشركات بمراسلة أعضائها.

ومع ذلك فإن هناك على الأقل كاتبًا وناقدًا سياسيًا واحدًا يعتقد أن الحملات حول جوائز الأكاديمية قد أصبحت "أكثر بذاءة وشراسة وإنفاقًا للمال وتعقيدًا"، وهنا فإن إيمانويل ليفى – الناقد السينمائى الرئيس لمجلة "سكرين إنترناشيونال"، ومؤلف كتاب "كل شيء عن الأوسكار: التاريخ والسياسة فى جوائز الأكاديمية" – يلاحظ أن "الحملات الشرسة من أجل جوائز الأوسكار تعود إلى الأربعينيات" (ص ٢١٢).

وفى الحقيقة أن هذه الحملات قد تؤثر على النتيجة، حيث إن هناك عبر السنين بعض الأمثلة الكلاسيكية على أفلام فازت (أو لم تفز) لأسباب سياسية و/ أو اقتصادية. وعلى سبيل المثال فى عام ١٩٤١، فإن "المواطن كين" الذى أخرجه أورسون ويلز عن قصة حياة عملاق الصحف والصحافة رودلف هيرست، خسر الجائزة بينما فاز بها "كم كان الوادى أخضر"، ويقال إن تأثير هيرست على هوليود كان كبيرًا لعدم فوز ويلز بالجائزة. ورغم أن كاتب السيناريو نيدريك يونج لم يفز بالأوسكار فى عام ١٩٥٩ عن فيلمه "التحدى" لأنه كان فى القائمة السوداء، فإن اسمه المستعار نيثان إى دوجلاس فاز بدلاً منه. ويقال إن الإنفاق الهائل لشركة ميراماكس قد ساعد فيلم "شكسبير عاشقًا" على أن يهزم فيلم "إنقاذ الجندى رايان" الذى كان يعد على نطاق واسع هو الذى يستحقها.

وبالفعل فإن هناك إحساسًا قويًا بأن جوائز الأوسكار قد أهملت بعض الأفلام العظيمة، ومخرجين عظماء، وممثلين وممثلات. وبتأمل الأفلام التى فازت بالأوسكار، فإن هناك كثيرين يقولون إن هناك العديد من الأفلام العظيمة لم تفز بالأوسكار، بل إن هناك أفلامًا مهمة لم تحصل حتى على

الترشيح. وإذا كان تحديد ما هو "الفيلم العظيم" مسألة ذاتية إلى حد كبير، فإن العديد من الأفلام التي تعتبر مهمة على نطاق واسع لم تفز بجائزة أفضل فيلم، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن "المواطن كين" و"إنقاذ الجندي رايان"، فإن هناك أفلامًا "عظيمة" أخرى تم إهمالها، مثل "صانسيت بوليفارد" (١٩٥٠)، "عربة ترام اسمها الرغبة" (١٩٥١)، "خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠). وقد يعود مثل هذا التجاهل في بعض الحالات إلى وفرة الأفلام الجيدة أو العظيمة في عام واحد، لكن هناك اليوم أفلامًا تعتبر مهمة لم تفز بأي جوائز أوسكار على الإطلاق، مثل "الصقر المالطي" (١٩٤١)، "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦)، "سايكو" (١٩٦٠)، "سائق التاكسي" (١٩٧٦)، "بائع الأنصال" (١٩٨٢). ومن الأفلام المهمة التي لم تحصل حتى على الترشيح لجائزة أوسكار واحدة "كينج كونج" (١٩٣٣)، "العصر الحديث" (١٩٣٦)، "الباحثون"، "طرق المجد" (١٩٥٧).

وفُسرت هذه الحالات من القرارات الخاطئة أو التجاهل بعمليات التصويت ذات الصبغة السياسية التي أدت إلى أنواع مختلفة من التحيزات، بتجاهل نمط فيلمي بعينه، أو بسوق الحجة بأن الأوسكار ليس إلا "مسابقة جماهيرية". لكن هناك آخرين يصرون على أن هوليود محافظة إلى حد كبير، و"نصف مثقفة"، فيما يخص تقييم وتقدير تميزها الفني والإبداعي.

ويمكن أن نلاحظ أن "هيئة المحافظين" (أو الحكام) في الأكاديمية مخولة لمنح جوائز علمية وتقنية أخرى، وجوائز تكريمية، وجوائز الإنجاز الخاص، وتكريمات أخرى، بالإضافة إلى الجوائز السنوية المعتادة التي تتحدد بتصويت الأعضاء. ومن الأمثلة الحديثة على من تلقوا جائزة التكريم

سيدنى بواتييه، روبرت ريدفورد، بيتر أوتول، بليك أدواردز، بينما مالت جوائز الإنجاز الخاص عند نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين إلى التركيز على الإنجاز فى مجال المؤثرات البصرية والسمعية. وفى الوقت ذاته فإن الأكاديمية تقدم جوائز علمية وتقنية "لأية أداة، أو طريقة، أو صيغة، أو اكتشاف، أو اختراع، له قيمة بارزة خاصة لفنون وعلوم الصور المتحركة، وتم تطبيقه فى صناعة الصور المتحركة خلال العام الذى تُمنح عنه الجوائز".

جوائز النقاد

هناك جمعيات للنقاد عديدة ومختلفة فى أنحاء العالم تقدم جوائز سينمائية، ومن أشهرها "جمعية الصحافة الأجنبية فى هوليود"، والتى تقدم "جائزة الجولدن جلوب" فى نهاية يناير من كل عام، وهى تتألف من الصحفيين العاملين فى هوليود، وقد بدأت فى منح جائزتها للأفلام فى عام ١٩٤٤، وأضيفت جوائز للتليفزيون فى عام ١٩٥٦. وتُمنح جوائز الجولدن جلوب" كل عام فى التصنيفات المختلفة، التى تشمل أفضل فيلم درامى وأفضل فيلم كوميدى، وأفضل فيلم أجنبى (بلغة أجنبية)، وأفضل مخرج، وأفضل ممثل وممثلة، وأفضل ممثل مساعد وممثلة مساعدة، وأفضل مسلسل تليفزيونى درامى وكوميدى. وبالإضافة إلى ذلك تمنح جائزة سيسيل بى دى ميل لإنجاز الحياة الفنية فى السينما.

كما أن "جوائز القمر الاصطناعى الذهبية" تمنح بواسطة "أكاديمية الصحافة العالمية" (آى بى أيه)، وهى جماعة انشقت عن جمعية الصحافة الأجنبية فى هوليود، وتقول إنها أضخم منظمة صحافة ترفيه فى العالم، وتتألف من أكثر من ٢٥٠ صحفى ترفيه يعملون مهنيًا طوال الوقت، من الولايات المتحدة وخارجها. وتأسست عام ١٩٩٦، وتغطى عالم الترفيه من خلال الصحافة المطبوعة ووسائل البث، بالإضافة إلى الإنترنت. وجوائزها السنوية التى تمنح فى كل يناير تكرم الإنجازات فى مجال السينما والتليفزيون والوسائط المتعددة.

وتمنح "الهيئة القومية للمقالات الصحفية" جوائز تعتبر فى العادة "علامات إرشادية" للفوز بالأوسكار، وقد تم تأسيس هذه المنظمة كجماعة رقابة فى عام ١٩٠٩، لكنها فى عام ٢٠٠٥ تتألف من حوالى ١٥٠ عضوًا من مختلف المهن، بما فى ذلك المعلمين، والأطباء، والمحامين، والمؤرخين، وبعض خبراء هوليود السابقين. ويقال إن العضوية تمثل لغزًا بالنسبة لمعظم العاملين فى صناعة السينما. ورغم أن اختيارات هذه الجماعة تميل إلى تفضيل السوق المتخصصة، مع التأكيد على الأداء المتميز والمواهب الجديدة، فإن اختيارات الهيئة منذ عام ١٩٨٠ اتفقت مع ٤١ فى المائة من اختيارات الأوسكار لأفضل فيلم.

وتعتبر جوائز النقاد الأخرى تنبؤات موثوقة للفوز بجوائز الأوسكار، خاصة جمعية النقاد فى لوس أنجلوس ونيويورك. كما أن جوائز الجمعية الوطنية لنقاد السينما مهمة بفضل عضوية هذه المنظمة وعدم وجود التحيز

الإقليمى. والجمعية مشهورة بأن الفائزين بجوائزها ينتمون إلى "الثقافة الرفيعة"، وفى العادة تفوز أفلام أجنبية. وتأسست الجمعية فى عام ١٩٦٦ بواسطة كتاب المجلات الذين رفضت انضمامهم جمعية نقاد السينما فى نيويورك.

ويعد البعض أن "الأربعة الكبار" بين جوائز النقاد هى "الهيئة القومية للمقالات الصحفية"، ونقاد نيويورك، ونقاد لوس أنجلوس، والجمعية الوطنية لنقاد السينما. لكن اتحادات النقاد الأخرى أصبحت مهمة أيضًا، مثل نقاد لندن وبوسطن وجوائزهما، وجمعيات نقاد أخرى فى أنحاء عديدة من العالم والتى تعقد حفلات توزيع جوائز سنوية.

جوائز أخرى من صناعة السينما

بالإضافة إلى ذلك، فإن المنظمات أو النقابات العمالية فى هوليود تمنح جوائز. وما يطلق عليه "الأربعة النهائيون لما قبل الأوسكار" فى هوليود – أربع نقابات تقيم عروضًا لمنح الجوائز فى أول عطلتى أسبوع من مارس – تقدم جوائز من نقابة المنتجين، والكتاب، وممثلى السينما، والمخرجين.

وتقدم أيضًا صناعات السينما الأخرى حول العالم جوائز، مثل الجوائز السينمائية والتليفزيونية فى المملكة المتحدة التى تقدم سنويًا بواسطة الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتليفزيون (بافتا)، وهى المنظمة التى تأسست عام ١٩٥٩ نتيجة لاندماج الأكاديمية البريطانية للسينما (تأسست عام

١٩٤٨) ونقابة منتجى التليفزيون (تأسست عام ١٩٥٤). وتقدم جوائز السينما والتليفزيون لكل من تصنيفات الإنتاج والأداء.

و"جوائز السينما الأوروبية" تقدمها "أكاديمية السينما الأوروبية"، التى عقدت أولى حفلات جوائزها فى برلين بألمانيا فى نوفمبر عام ١٩٨٨، وكانت تسمى آنذاك "جمعية السينما الأوروبية"، لكن أعيد تسميتها فى عام ١٩٩١، وتحمل الجائزة اسم "فليكس" على اسم التمثال الذى تم منحه بين عامى ١٩٨٨ و ١٩٩٦، لكن أعيد صياغة تمثال جديد فى عام ١٩٩٧.

جوائز المهرجانات السينمائية

هناك مهرجانات عديدة مكرسة لأنواع مختلفة من الأفلام، وتقدم جوائز فى مختلف التصنيفات. ولعل أشهرها وأكثرها قيمة هى جائزة "السعفة الذهبية" التى يقدمها مهرجان كان السينمائى، فى فرنسا. لكن هناك أيضًا جوائز من مهرجانات أخرى ذات قيمة كبيرة، مثل مهرجانات برلين، وفينيسيا، وتورنتو. وهناك مهرجانات تقدم جوائز للأفلام المستقلة، مثل لوس أنجلوس، وصاندانس الذى يعقد فى مدينة صولت ليك بولاية يوتاه.

جوائز أخرى

فى كل أنحاء العالم هناك حرفيًا مئات الجوائز الأخرى التى تمنح بواسطة منظمات مختلفة، مثل الجمعيات السينمائية الوطنية، وجماعات هواة

السينما. كما أن هناك العديد من الجوائز للأفلام المستقلة، مثل "جوائز الروح الذهبية المستقلة" (وجوائز أخرى يمنحها "مشروع الفيلم الروائـــى الطويـــل المستقل")، وجوائز "كلوتروديس" التى تقدمها جمعيـــة الـــسينما المـــستقلة. وجوائز الهواة تقدمها جماعات مختلفة، مثل موقع الإنترنت "مـــوفى فـــون" ***Moviefone*** ، والذى ينظم جوائز "موفى جوير" ***Moviegoer*** منذ عام ١٩٩٥، وموقع "أتوم فيلمز" ***Atom Films*** الذى يقدم جوائز هواة "حرب النجوم".

وبالطبع فإن هناك جوائز تمنح لأسوأ أفلام العام، مثل جوائز ***Razzies*** التى تمنحها مؤسسة "التوتة الذهبية" (تحمل أيضًا معنى بذيئًا – المترجم) منذ عام ١٩٨٠، جوائز ***Stinkers*** (يمكن ترجمتها إلى "المقرفين" – المترجم) التى تمنحها جمعية السينما السيئة منذ عام ١٩٧٩. ولمزيد من المعلومات هنـــاك موقع "قاعدة معلومات السينما العالمية" ***Imdb.com***، الذى يحتوى على قائمة تفصيلية بالجوائز والمهرجانات، بدءًا من جوائز إيرييل فى المكسيك، وحتى جوائز زولو فى الدنمرك، وقائمة الجوائز التى حصلت عليها الأفلام ســـنويًا منذ عام ١٨٩٣ وحتى اليوم. كذلك موقع ***gold derby*** الـــذى يحتـــوى علـــى الجوائز السينمائية والجوائز الأخرى فى عالم الاستعراض.

انظر أيضاً:

FURTHER READING

Dodds, J. C., and M. B. Holbrook. "What's an Oscar® Worth? An Empirical Estimation of the Effect of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues." *Current Research in Film: Audiences, Economics and the Law* 4. (1988): 72–87.

Donahue, S. M. *American Film Distribution: The Changing Marketplace*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.

Gebert, Michael. *The Encyclopedia of Movie Awards*. New York: St. Martin's, 1996.

Hammer, Tad Bentley. *International Film Prizes: An Encyclopedia*. New York: Garland, 1991.

Levy, Emanuel. *All About Oscar®: The History and Politics of the Academy Awards®*. New York: Continuum, 2003.

Nelson, Randy A., Michael R. Donihue, Donald M. Waldman, and Calbraith Wheaton, "What's an Oscar® Worth?" *Economic Inquiry* (January 2001): 1.

O'Neil, Thomas. *Movie Awards: The Ultimate, Unofficial Guide to the Oscars®, Golden Globes, Critics, Guild and Indie Honors*. New York: Perigree, 2003.

Osborne, Robert. *75 Years of the Oscar®: The Official History of the Academy Awards®*. New York: Abbeville, 2003.

Janet Wasko

المنتج

Producer

بالمعنى الأكثر عمومية، فإن المنتج السينمائى هو الشخص المسئول عن الإنتاج الكامل للفيلم، بدءًا من كونه فكرة وحتى اكتماله. والمنتج يشرف على كل مراحل الإنتاج (تطوير القصة والسيناريو، مرحلة ما قبل التصوير، مرحلة التصوير الأساسى، ما بعد التصوير)، كما يشرف أو يشارك بشكل فعال فى صياغة فكرة الفيلم، والتمويل، ومراقبة الميزانية، واختيار الممثلين، واختيار المخرج وطاقم الفنيين. كما قد يشارك المنتج فى تسويق الفيلم وتوزيعه. لذلك فإن عمل المنتج فى جوهره إدارى وإشرافى ومالى وإبداعى، وهو عمل بالغ الأهمية فى إنجاز الفيلم.

ودائمًا ما كان عمل المنتج له أوجه متعددة وصعبًا على التعريف، خاصة عند مقارنته بعمل الشخصيات الأساسية الأخرى المشتركة فى صناعة الفيلم. فالممثلون يمثلون، وكتاب السيناريو يكتبون، والمخرجون يعملون مع الممثلين فى إعداد المشهد، ومع مديرى التصوير فى أوضاع الكاميرا وحركتها، ومديرو التصوير يقومون بالإضاءة والتصوير، ويقوم المونتيرون بتوليف لقطات الفيلم. وعلى النقيض فإن مجال المسئوليات فى حالة المخرج تتنوع من بلد إلى آخر، وتبعًا للصناعة والأستوديو وشركة الإنتاج حيث يعمل المنتج، وأيضًا على عادات العمل الشخصية للمنتج. ومرونة التعريف

تلك تنطبق على عمل المنتج حتى فى العصر الحديث، حتى إن "نقابة المنتجين الأمريكيين" (*PGA*) وضعت ميثاقًا لتحديد ما يتم ذكره فى عناوين الفيلم من المسئوليات التى قام بها المنتج سواء فى السينما أم التليفزيون.

وظائف المنتج السينمائى

فى صناعة السينما الروائية الطويلة الأمريكية، يبدأ عمل المنتج مع مرحلة تطوير القصة والسيناريو. وعمل المنتج هو قبل كل شىء يعتمد على توقعاته: إنه يقرر إذا ما كانت قصة ونمط فيلمى محددين سوف يحققان أرباحًا، أو على الأقل يجتذبان جمهورًا واسعًا. وقد تكون قصة الفيلم أصلية (مؤلفة خصيصًا للسينما – المترجم)، أو قصة من مجال آخر يتم شراؤها (سلسلة "هارى بوتر"، العمل الموسيقى الذى استمر طويلاً "شبح الأوبرا")، والتى يحصل المنتج على حقوق صناعة نسخة سينمائية لها. ويعمل المنتج مع كاتب السيناريو لتطوير معالجة (ملخص قصير نسبيًا) سوف تستخدم للحصول على التمويل المبدئى، والاتفاق مع نجوم أو ممثلين بالالتزام بالمشروع. وإذا لم يكن المنتج يعمل بدعم من شركة توزيع أو أستوديو، فإنه يجب عليه أن يجمع التمويل اللازم للإنتاج بعد تقدير ميزانية المشروع. ومن ثَم فإن عمل المنتج هو أيضًا مالى فى طبيعته. وعند ضمان التمويل، يعمل المنتج مع كاتب السيناريو فى تطوير السيناريو واستكماله. وكبديل لخلق سيناريو، قد يختار المنتج سيناريو مكتملاً يمكن إنتاجه، وحتى فى هذه الحالة يجب على المنتج أن يعمل مع الكاتب لتنقيح السيناريو.

وخلال مرحلة ما قبل التصوير، يختار المنتج فنانى "ما فوق الخط"، خاصة المخرج والممثلين الرئيسين إن لم يكونوا أصلاً مرتبطين بالمشروع كباقة واحدة. (وإذا كان المنتج يعمل فى إنتاج مدعوم من أستوديو ما، فإن المديرين التنفيذيين للأستوديو يشاركون أيضًا فى اختيار المخرج والممثلين). ويتفق المنتج مع المخرج على أدوار البطولة والممثلين المساعدين، ويستأجران فنانى "ما تحت الخط" (طاقم الفنيين بمن فيهم مدير التصوير، مصمم الإنتاج، مدير وحدة الإنتاج، مدير اختيار الممثلين)، كما يبدآن معًا فى استكشاف مواقع التصوير. وفى أحوال عديدة تعتمد اختيارات الفنيين على أعمالهم السابقة، ومهاراتهم فى صناعة الأفلام من نمط فيلمى معين. وأخيرًا فإن المنتج والمخرج (مع المسئولين التنفيذيين إن كان ذلك ضروريًا) يوافقان على سيناريو التصوير النهائى، والميزانية النهائية للفيلم، والجدول الزمنى لصنع الفيلم. وبشكل خاص فإن قرارات الميزانية تؤثر على العناصر الأساسية الأخرى للمشروع، خاصة اختيار الممثلين والتصميم البصرى للفيلم. وبالعكس، فإن إثارة اهتمام نجم كبير بالمشروع فى مرحلة مبكرة قد يساعد المنتج على الحصول على ميزانية أكبر للمشروع. وأيًا كانت الميزانية والتكاليف، إذا تجاوز الفيلم الميزانية أو تخطى الجدول، فإن تلك مسئولية المنتج. (فى حالة الفيلم الذى يتم إنتاجه لأستوديو كبير، قد يشارك المخرج ومدير التصوير فى هذه المسئولية.

وخلال مرحلة التصوير، يشرف المنتج على مساعديه أو المشاركين فى الإنتاج، ويقدم حلولاً للمشكلات التى تطرأ فى موقع التصوير، كما يتابع التزام التصوير بالميزانية والجدول. كما أن المنتج يقوم بشكل خاص – خلال

مرحلة التصوير الأساسى – بمشاهدة اللقطات اليومية مع المخرج، وقد يكون موجودًا فى الموقع أثناء التصوير. كما يوازن بين متطلبات الأستوديو الذى يمول الفيلم، أو الممولين الآخرين، من جانب، والاحتياجات الإبداعية للفنانين والفنيين من جانب آخر. وفى الحالات المثالية يقوم المنتج بتوفير الجو الإبداعى الذى يمكن فيه للفنانين أن ينجزوا عملهم. كما أنه قد يقدم اقتراحات عملية للكاتب إذا كان المشهد يحتاج حوارًا جديدًا أو حدثًا مختلفًا، ويخرج بعض المشاهد إذا لم يستطع المخرج لسبب ما أن يقوم بذلك، ويحل المشكلات التى تنشأ سواء كانت بسبب الفنانين والفنيين، أم لأسباب تقنية.

أما طوال مرحلة ما بعد التصوير، يتشاور المنتج مع المخرج والمونتير حول مونتاج وإعادة مونتاج الفيلم للحصول على نسخة العمل، أو قد يعرض هذه النسخة على ممولى الفيلم. كما أنه يستشير المخرج ويتشاور معه بشأن المشرف الموسيقى والمؤلف الموسيقى وطاقم الصوت (الذين يعيدون دوبلاج الحوار من أجل الوضوح، ويصنعون مزيج المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار). وبالإضافة للصوت والمونتاج، فقد يتشاور المنتج – أيضًا مع المخرج – مع فريق المؤثرات الخاصة. كما يتأكد من وضع أسماء المشاركين فى عناوين الفيلم على نحو صحيح، طبقًا لمتطلبات النقابات الفنية. (فى حالة إذا ما كان المشروع من تمويل أستوديو، فإن مسئولية التنفيذيين يراجعون عناوين الأسماء أيضًا). وعند الانتهاء من النسخة النهائية، يقوم بعض المنتجين بتنظيم عروض خاصة لجمهور، وقد تؤثر هذه العروض على الشكل النهائى للفيلم (فقد توحى تعليقات الجمهور

بإعادة تصوير أو مونتاج بعض المشاهد، وإضافة مشاهد جديدة، مثل تغيير نهاية الفيلم). ولبعض المخرجين أيضًا الحق فى إقامة هذه العروض الخاصة للنسخة النهائية. وعندما تقوم شركات بتمويل الفيلم، فإنها تطلب إقامة العديد من العروض الخاصة لجماعات سكانية مختلفة من الجمهور، ويمكن ترتيب هذه العروض بواسطة إدارة التسويق فى الأستوديو. كما يعمل المنتج مع المخرج (وبإعادة المونتاج إذا تطلب الأمر) من الحصول على تقييم رقابى متفق عليه من "اتحاد الصور المتحركة فى أمريكا" (*MPAA*)، وهذا هو التقييم الذى يضمن أكبر جمهور ممكن بدون قيود السن وتبعًا لملاءمة مضمون الفيلم. وعلى سبيل المثال قد يناضل المنتج من أجل الحصول على تقييم بالعرض بمصاحبة الوالدين لمن هم أقل من ثلاثة عشر عامًا *PG-13* ، بدلاً من تقييم "للبالغين" *R* ، أو بالحصول على تقييم "للبالغين" بدلاً من "ممنوع لأقل من ١٧ سنة" (*NC-17*).

وعندما يأخذ الفيلم شكله النهائى، يمكن للمنتج أن يبدأ فى تسويقه وتوزيعه، بالاشتراك فى اتخاذ القرارات بشأن العرض التجارى الأول. وفى هذه الحالة يتشاور المنتج مع موزع الفيلم على أنظمة العرض (العرض محدود أو على نطاق شديد الاتساع)، وعلى خطط التسويق، خاصة فيما يتعلق بالدعاية والإعلان عند التوزيع للعرض فى دور العرض، والتليفزيون، وسوق الفيديو المنزلى. ويمكن للمنتج هنا أن يقترح التأكيد على عناصر معينة فى الملصقات، والمقدمات الإعلانية، وإعلانات التليفزيون، وما إلى ذلك. ويمكن للمنتج أن يتشاور بشأن هذه العناصر فيما يخص تسويق الفيلم

(فى مرحلة ما بعد دور العرض) لمنافذ مساعدة مثل الأسواق الخارجية، والعروض فى خطوط الطيران (وقد يحتاج الأمر فى هذه الحالة لتصوير مشاهد بديلة لأخرى قد تثير النفور)، وقنوات تليفزيون الكيبل والدفع مقابل المشاهدة، وسوق الفيديو المنزلى. وتلك المنطقة من التوزيع امتدت فى الفترة الأخيرة لتشمل العرض عند الطلب سواء على قنوات التليفزيون أو الإنترنت.

وهكذا فإن وظائف المنتج إبداعية، وذهنية (فيما يتعلق بفكرة الفيلم الرئيسية – المترجم)، ومالية، وإدارية، ودعائية، وهى تمتد إلى كل عملية صناعة الفيلم حتى التسويق والتوزيع. وعلاوة على ذلك فإن عمل المنتج يمكن أن يتحدد وينقسم أكثر، فعمل المنتج الآن – طبقًا لنقابة المنتجين الأمريكية – يعنى أنه "يتولى المسئولية بشأن معظم الوظائف والقرارات" خلال صناعة الفيلم، وفى المراحل المختلفة من إنتاج الفيلم وتوزيعه، وفيما يتعلق بالسمات الإبداعية والمالية للفيلم. ويتولى المنتج المشارك واحدة أو أكثر من مهام المنتج (الذهنية، المالية، التنظيمية، الإدارية) خلال إنتاج الفيلم، لكن هذا النوع من التخصص مطاط ويمكن أن ينطبق على شخص لم يفعل شيئًا سوى العثور على نسخة سيناريو للتصوير. وتقدم نقابة المنتجين الأمريكيين تعريفًا للمنتج المنفذ بأنه المنتج الذى صنع "مساهمة مهمة فى تطوير نص أدبى تم شراؤه لصناعة فيلم"، أو أنه قام بتقديم تسهيلات لربع تمويل الفيلم على الأقل، أو قام بالأمرين معًا. وفى الواقع العملى، قد يقوم المنتج المنفذ بتوفير عنصر أو أكثر من عناصر المشروع، أو يقوم بتعريف المخرج والممثلين لبعضهم البعض، أو يقدم تقارير للمخرج، أو قد يكون

راغبًا فى دعم الفيلم دون أن يقوم بذلك بالفعل. وقد يكون المنتج المنفذ هو منتج خط الإنتاج، الذى يشرف على التصوير الفعلى، ومراحل ما بعد التصوير لفيلم توفرت له عناصر الفنانين والفنيين، والتمويل، وأصبح جاهزًا للإنتاج. وكل هذه التخصصات فى وظيفة المنتج ودوره فى صناعة الفيلم تشهد على الطبيعة المعقدة ومتعددة الوجوه لهذه الوظيفة.

منتجو الأستوديو والمنتجون المستقلون

فى عصر الأستوديو الهوليودى (١٩٢٠-١٩٥٠)، كان المنتجون يقومون بهذه الوظائف المختلفة (الإبداعية، الفكرية، المالية، الإدارية، الدعائية) بشكل أو بآخر. وكان المنتج فى أحد الأستوديوهات الكبرى (كولومبيا، إم جى إم، باراماونت، آر كيه أوه، فوكس للقرن العشرين، يونيفرسال، إخوان وارنر)، والمسئول عن الإنتاج بالأستوديو، مشتركًا بشكل إبداعى فى تفاصيل معظم أو كل أفلام الشركة. وكان ذلك هو الحال خاصة خلال العشرينيات، وحتى الخمسينيات فى بعض الأستوديوهات، فى ظل نظام المنتج المركزى المسئول عن الإنتاج. وعلى سبيل المثال كان إيرفينج تولبيرج (١٨٩٩-١٩٣٦) هو رئيس قسم الإنتاج فى شركة إم جى إم بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٢، وكان يتشاور مع كتاب السيناريو حول مسودات السيناريو، ومع المخرجين حول السيناريوهات بعد تعديلها وتنقيحها، وحول اللقطات اليومية خلال مرحلة التصوير الرئيس، وحول مونتاج الفيلم. كما

كان داريل زانوك (١٩٠٢-١٩٧٩) رئيسًا لقسم الإنتاج فى شـركة إخـوان وارنر طوال عام ١٩٣٣، وكان مسئولاً عن أفلام الشركة التى نالت نجاحًـا كبيرًا فى نمطى أفلام العصابات وأفلام المشكلات الاجتماعية، مثل "قيـصر الصغير" (١٩٣١)، و"أنا هارب من عصابة فى قيود" (١٩٣٢)، ثم انتقل إلى شركة فوكس للقرن العشرين من منتصف الثلاثينيات وحتـى الخمـسينيات (وبشكل متقطع خلال الستينيات)، وحقق فيها اشتراكًا حميمًـا فـى العمليـة الإبداعية لصنع الأفلام.

وعلاوة على ذلك كان المنتجون التنفيذيون مثـل تـولبيرج وزانـوك يقومون باختيار الأعمال التى سوف يتم شراء حقوقهـا للاقتبـاس عنهـا، واختيار مجموعة الممثلين، وكاتب أو كتاب السيناريو، والمخرج لكل فـيلم، بالإضافة إلى تقدير الميزانية. ولم يكونوا يقومون بجمع الأموال للأفلام التى ينوون إنتاجها سنويًا، وإنما كانوا يعملون فى إطار الميزانية الـسنوية التـى يسلمها لهم قسم العرض (قسم امتلاك دور العرض) التابع للـشركة. لـذلك كانوا يقسمون هذه الميزانية على النوعيات المختلفة للأفلام (مثل أفلام برامج الفيلمين فى عرض واحد، أو الأفلام الكبيرة "البرستيج")، والتى يقوم ببطولتها النجوم الذين تعاقد معهم الأستوديو. وكان تولبيرج وزانوك يحددان الأسلوب السينمائى الخاص بشركة كل منهما، والنوعيات المفضلة من الأنماط الفيلمية، والسمات التقنية (مثل القيم الإنتاجية العالية المصقولة وذات الـذوق الرفيـع لأفلام إم جى إم، وأنماط أفلام سيرة الحياة وأفلام التاريخ الأمريكى والأفلام الموسيقية فى فوكس للقرن العشرين).

وكان التنفيذيون من أمثال تولبيرج وزانوك يقومون أحيانًا بإنتاج أفلام معينة بأنفسهم (عادة هى أفلام البرستيج)، أو يكلفون أحيانًا أخرى بعض التابعين لهم لإخراج النصوص التى اختاروها لأفلام ذلك العام. وبحول بداية الثلاثينيات، كان منتجو الأستوديوهات الكبرى يعملون أحيانًا مع وحدات إنتاج معينة، مؤلفة من نجوم ومخرجين وفنيين تعاقدت الشركة معهم بعقود طويلة، وكانت هذه الوحدات تصنع أفلام متميزة فى نمط فيلمى محدد، بما يضيف تنوعًا للإنتاج العام للشركة خلال العام. ففى شركة إم جى إم، كان هارى راف (١٨٨٢-١٩٤٩) يعمل فى الأفلام الميلودرامية التى تقوم ببطولتها جوان كرافورد، بينما كان ألبيرت ليوين (١٨٩٤-١٩٦٨) يعمل فى الاقتباسات عن الأعمال المسرحية الرفيعة.

وكانت وحدات المنتجين تلك طريقة ناجحة فى تنظيم صناعة الأفلام فى الأستوديو، لكن حل محلها نظام المنتج المركزى فى آر كيه أوه، وباراماونت فى بداية الثلاثينيات، وفى إم جى إم بعد مرض تولبيرج فى عام ١٩٣٣. وكانت وحدة فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١) فى آر كيه أوه تصنع أفلام الرعب المميزة ذات الميزانيات الضئيلة فى الأربعينيات، مثل "الناس القطط" (١٩٤٢)، "سرت مع رومبى" (١٩٤٣)، "خاطف الأجساد" (١٩٤٥). ومن عام ١٩٣٩ وما بعده قام آرثر فريد (١٨٩٤-١٩٧٣) بإدارة وحدة فى إم جى إم أنتجت بعضًا من أفضل الأفلام الموسيقية فى تاريخ هوليود، بما فى ذلك "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤)، "فى المدينة" (١٩٤٩)، "أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، "الغناء فى المطر" (١٩٥٢)، "وعربة الفرقة" (١٩٥٣). وفى هذه الحالات، فإن المنتج يصنع علاقات مثمرة مع مخرجين

كبار، مثل ليوتون مع جاك تورنيه، وفريد باسبى بيركلى، وفينسينت مينيللى، وستانلى دونين. كما كانت هناك مثل هذه العلاقات بين فريد ونجوم كبار، مثل جودى جارلاند وجين كيلى.

ومصطلح "المنتج المستقل" أكثر صعوبة فى التعريف من عمل المنتج السينمائى. والتعريف الصارم له يمكن أن ينطبق على أى سينمائى لا يعمل مع شركة هوليودية أو موزع هوليودى، أو لصالحهما. وبهذا المعنى الواسع فإن مصطلح المنتج المستقل يمكن أن يمتد ليشمل سينمائيين مستقلين طليعيين مثل مايا ديرين (١٩١٧-١٩٦١)، وسينمائيين تسجيليين مثل باربرا كوبيل (ولدت عام ١٩٤٦) أو إيرول موريس (ولد عام ١٩٤٨)، وسينمائيين من أعراق مختلفة مثل أوسكار ميشو (١٨٨٤-١٩٥١) وسبنسر ويليامز (١٨٩٣-١٩٦٩)، وفنانين عملوا فى السابق فى هوليود وتركوا الصناعة، مثل هيربرت جيه بايبرمان، ومايكل ويلسون، اللذين صنعا فيلم "ملح الأرض" (١٩٥٤) وهما فى القوائم السوداء (خلال الفترة الماكارثية - المترجم). ومع ذلك وفى الحالات الأكثر شيوعًا فإن مصطلح المنتج المستقل ينطبق على السينمائيين الروائيين (الذين يصنعون أفلامًا روائية طويلة - المترجم)، أو الشركات السينمائية، الذين ليست لديهم علاقات شراكة مع شركات سينمائية أو موزعين كبار، فيما عدا التعاقد على توزيع وتمويل فيلم واحد أو سلسلة من الأفلام. ومع ذلك فإن المصطلح يستخدم بشكل فضفاض تمامًا.

ويمكن للمنتجين المستقلين الفرديين العمل بشكل أو بآخر فى تحقيق الفيلم أكثر من منتجى الشركات الكبرى أو المسئولين التنفيذيين بها. إن ديفيد

أوه سيلزنيك (١٩٠٢-١٩٦٥) - وهو واحد من أهم المنتجين المستقلين، ومن أهم أفلام الاقتباس شديد النجاح "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) - أدار العديد من الشركات المستقلة، وقام بتمويل أفلامه بقروض مصرفية وفوائد أسهم شركته، التى كان يبيعها لنفسه أو لعائلته أو لأصدقائه الأثرياء، كما كان يملك التسهيلات الخاصة بشركته (مثل المعامل أو أقسام ما بعد التصوير - المترجم)، وكان يتعاقد بنفسه ولنفسه مع الكبار من النجوم والمخرجين وأطقم الفنيين، لكنه كان يستأجرهم أيضًا من الشركات الكبرى، وباستثناءات قليلة جدًا قام بإنتاج أفلام لتوزيع الشركات الكبرى أو من خلال شركة يونايتد أرتيستس التى لم تكن تملك أستوديو خاصًا بها، وكان فى ذلك يشبه صامويل جولدوين (١٨٨٢-١٩٧٤) ووالت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦). لقد كان توزيع الأفلام من خلال الموزعين الكبار يسهل عملية التمويل، حيث إن الموزعين قد يدفعون دفعات مقدمًا أو يقدمون ضمانات قروض مصرفية لأفلام معينة. وكان من نتيجة تلك الترتيبات أن جعلت سيلزنيك وصناعته المستقلة للأفلام شديدى الارتباط بالموزعين الكبار. وعلى سبيل المثال فإن سيلزنيك حصل من أجل فيلم "ذهب مع الريح" على بعض تمويل الإنتاج لفيلم كان الأعلى فى نفقات ميزانيته فى هوليود حتى ذلك الوقت (ما يزيد على أربعة ملايين الدولارات)، لكن كان عليه أن يمنح إم جى إم الحق فى توزيع فيلمه الملحمى مقابل قيام النجم الكبير المتعاقد مع الشركة ، كلارك جيبل، فى دور البطل ريت باتلر.

غير أن المنتجين المستقلين مثل سيلزينك كانوا يملكون استقلالاً إبداعيًا لن يستطيعوا التمتع به بالعمل مع أستوديو كبير كمنتج منفذ أو منتج للشركة.

لقد عمل سيلزنيك مع كتاب سيناريو عديدين لإعداد رواية مارجريت ميتشيل التى حققت مبيعات عالية، وفصل مخرجًا واستأجر آخـر خـلال مرحلـة التصوير الفعلى، واتخذ قرارات كبرى فى مرحلة ما بعد التـصوير حـول المشاهد التى تبقى وتلك التى تحذف، وحول أى اللقطات داخل كل مـشهد. وباختصار فإن سيلزنيك كان مسئولاً مسئولية كاملة عن الأفلام التـى قـام بإنتاجها.

لكن لم يكن كل المنتجين المستقلين فى عـصر الأسـتوديو يتمتعـون بالاستقلال الذاتى كما كان يتمتع سيلزنيك، كما لم يختاروا الانخراط التام فى عملية الإنتاج. لقد كان صامويل جولدوين يختار أفلامه بنفسه فقط فى معظم الأحوال، كما كان يملك أستوديو ذا تسهيلات إنتاجية، لكنه كان غالبًا يتـرك كتاب السيناريو والمخرجين يعملون بدون اشتراكه التفصيلى فـى الإنتـاج، وكان يكتفى بالتعليق على النتائج الأخيرة. أما والتر وانجر (١٨٩٤-١٩٦٨) - الذى كان يمثل جولدوين وسيلزنيك يعرض أفلامه مـن خـلال يونايتـد أرتيستس فى الثلاثينيات - فلم يكن مستقلاً من الناحية المالية. وكانت شركاته الإنتاجية تعتمد بشكل مكثف على القروض المصرفية، والدفعات مقدمًا مـن الموزعين، والتعاقدات مع الشركات الكبرى، بما كان يعنى أن أفلامه كانـت معرضة لإشراف المصارف وشركات التوزيع. ومع ذلك اعتبر وانجر منتجًا مستقلاً خلال عصر الأستوديو، منتجًا يعمل - مثل سـيلزنيك - كمـسئول تنفيذى عن الإنتاج وكمنتج للشركة مقدمًا، وقد أنـتج العديـد مـن الأفـلام السياسية المثيرة للجدل مثل "اختفاء رئيس" (١٩٣٤)، و"حـصار" (١٩٣٨)، و"مراسل أجنبى" (١٩٤٠)، وهى الأفلام التى لم تكن لتجد دعمًا من الشركات

الكبرى أو المنتجين المستقلين الآخرين. والفروق بين كل من جولدوين، وسيلزنيك، ووانجر، توضح كم أن مصطلح "المنتج المستقل" كان فضفاضًا ومرنًا خلال عصر الأستوديو.

المخرجون والنجوم كمنتجين

مع ظهور النقد الذى يعتمد على "نظرية المؤلف" فى أمريكا خلال الستينيات، وهو النقد الذى قال إن أفضل أفلام هوليود خلا عصر الأستوديو كان نتيجة لقدرة مخرجيها على فرض فنهم ورؤيتهم على أفلام الأستوديو، كان منتجو هوليود الكلاسيكيون - سواء كانوا مسئولين تنفيذيين أم منتجى أستوديو أو منتجين مستقلين - يعدون عقبات أمام التعبير الشخصى للمخرج فى أغلب الحالات. وكانت المنتجون كذلك بالفعل فى حالات بعينها، ففى شركة يونيفرسال، اشتهر عن تولبيرج أنه رفض أن يترك إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥-١٩٥٧) يكمل فيلم "زوجات ساذجات" (١٩٢٢)، وفصله من إنتاج "المرجيحة الدوارة" (١٩٢٣)، وفى شركة إم جى إم" رفض توزيع نسخة فيلم ستروهايم "الجشع" (١٩٢٤) التى تمتد إلى ساعات طويلة، وقام بإعادة مونتاج الفيلم إلى ساعتين ونصف. وكان تطبيق تولبيرج لنظام منهجى وفعال ومرتبط بالميزانية فى صنع الأفلام فى كل من شركتى يونيفرسال وإم جى إم قد ترك أثره على الصناعة كلها، وكان تأكيده لسلطته على فون ستروهايم تجسيدًا لتحول فى السلطة الإبداعية من المخرجين إلى المنتجين فى منتصف العشرينيات.

وعانت أفلام أخرى من تدخل المخرجين فى عصر الأستوديو. ومن المشهور أن المسئولين التنفيذيين عن الإنتاج فى شركة إم جى إم أصروا

على أن يصنع فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) نهاية سعيدة لفيلم "الغضب" (١٩٣٦)، وهو فيلم من نمط المشكلات الاجتماعية، ويدور عن الشنق بدون محاكمة، وكذلك للفيلم نوار "امرأة فى النافذة" (١٩٤٥)، بحيث يصور أحداث الفيلم باعتبارها كابوسًا، حتى وإن كان الفيلم من إنتاج شركة "مستقلة" توزع من خلال شركة آر كيه أوه. كما أن فيلم أورسون ويلز "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢) قد أعيد مونتاجه بشكل كبير بواسطة روبرت وايز الذى كان آنذاك مونتيرا لدى آر كيه أوه، تنفيذًا لأوامر رئيس الأستوديو جورج جيه شافر (١٩٢٠-١٩٩٧)، بينما كان ويلز فى الخارج يصور فيلمه الذى لم يكمله قط "كل الحقيقة".

من جانب آخر فإن وحدات ليوتون وفريد تبرهن على أن عطاء ودعم المنتجين قد ساعد وطور تحقيق أفلام بعينها. فالمنتج هال والس (١٨٩٩-١٩٨٦) هو الذى أضاف جملة الحوار التى لا تنسى: "لويس، أعتقد أن تلك بداية لصداقة جميلة" إلى فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، الذى كانت نهايته غير محددة فى أثناء التصوير. والدرجة التى يمكن أن يصبح بها تدخل المخرج مفيدًا أو مدمرًا لفيلم ما تعتمد على سياسات الإنتاج فى الأستوديو أو فى الشركة "المستقلة"، وميول وسمات شخصية المنتج. كما كان المنتجون فى عصر الأستوديو يتعاملون مع تحديات "إدارة ميثاق الإنتاج" (الرقابة) والتفاوض معهم للحفاظ فى السيناريو أو الفيلم النهائى على موضوع مثير للجدل (مثل العلاقات الجنسية المحظورة، السلوك الإجرامى، وما إلى ذلك). وتلك منطقة أخرى كان المنتج فيها يدعم أهداف ورغبات المخرج وكاتب السيناريو وفريق العمل.

وكان منتجون آخرون يوفرون التمويـل، ويتفقـون مـع الفنـانين، ويتركونهم يصنعون أفلامهم بأقل قدر من التدخل. وقد ضمن المنتج جـورج جيه شافر للمخرج أورسون ويلز حرية إبداعية غير مسبوقة من خلال تعاقد أتاح له صنع "المواطن كين" (١٩٤١). كما أن والتر وانجـر سـاهم فقـط بالأستوديو والتمويل الواحد لواحد من أشهر وأكثر أفلامه نجاحًا من الناحية التجارية، وهو فيلم جون فورد "عربة السفر" (١٩٣٩). كما فعـل وانجـر الشيء ذاته لواحد من أقل نجاحات جون فورد فى شباك التذاكر فـى فـيلم "الرحلة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠). وفى مثل هذه الحالات كـان وانجـر يسمح لفورد بأن يكون هو منتج الفيلم. وكما توحى هذه الأمثلة، فإن المنـتج ذاته (شافر مثلاً) قد لا يتدخل فى مشروع ما ويتدخل فـى آخـر، كمـا أن السياسة ذاتها فى ضمان الحرية الكاملة للمخرج (كما فى حالة وانجر) يمكن أن تؤدى إلى نجاح أو فشل تجارى.

وفى عصر الأستوديو، كان العديد من المخرجين يسعون إلى الاستقلال الذاتى، والحرية الإبداعية، وتولى المسئولية، كما كان وانجر يفعل مع فورد. وفى العقد الثانى من القرن العشرين، لم يحصل على هذه السلطة إلا أكثـر المخرجين والنجوم نجاحًا، ومن الأمثلة البارزة المخرج دى دابليو جريفيـث (١٨٧٥-١٩٤٨)، والممثل المخرج شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧)، والنجمة مـارى بيكفـورد (١٨٩٢-١٩٧٩)، والـنجم دوجـلاس فيـربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، وهؤلاء الأربعة امتلكوا أسـتوديوهاتهم الخاصـة بهـم، وكونوا معًا شركة يونايتد أرتيستس فى عام ١٩١٩ لتوزيع أفلامهم. وبدءوا من الأربعينيات، تولى بعض مخرجى ونجوم هوليود مهمة المنـتج أيـضًا،

وكان ذلك راجعًا فى جانب منه إلى المزايا فيما يخص ضريبة الدخل. وقام العديد من المخرجين - والنجوم أيضًا - بتكوين شركاتهم، أو التفاوض مع شركات كبرى للحصول على سلطات إنتاجية، فقام فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وجورج ستيفنز (١٩٠٤-١٩٧٥)، وويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) بتأسيس شركة "أفلام ليبرتى"، وكان ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) هو المنتج المخرج لكل أفلامه بعد أن انتهى تعاقده مع ديفيد أوه سيلزنيك فى أواخر الأربعينيات، وكان هناك كتاب سيناريو مخرجون مثل بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) وجوزيف مانكفيتش (١٩٠٩-١٩٩٣)، قاموا بوظيفة المنتج لأفلامهم بدءًا من نهاية الخمسينيات. وقام نجوم مثل جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦)، وكيرك دوجلاس (ولد عام ١٩١٦)، وبيرت لانكستر (١٩١٣-١٩٩٤) بتأسيس شركاتهم الإنتاجية، ليصنعوا أفلامًا مهمة تقوم الشركات الكبرى بتوزيعها ومشاركتهم فى أرباحها. وكما كان الحال مع ديزنى، وجولدوين، وسيلزنيك، ووانجر، خلال العقود السابقة، اعتبرت هذه الشركات "منتجين مستقلين"، رغم علاقة المنفعة المتبادلة مع الموزعين الكبار. وبالنسبة لكل هذه الحالات، سواء كانت هناك شركات إنتاج أم لا، كان المخرجون والنجوم يضمنون التوزيع والتمويل من خلال الشركات الكبرى.

واستطاع المنتجون المستقلون أن يفعلوا ذلك بعد منتصف الخمسينيات، وكان ذلك راجعًا فى جزء من الأمر بسبب قرار المحكمة العليا فى "قضية باراماونت" فى عام ١٩٤٨، وهو الحكم الذى أجبر الشركات الكبرى على بيع دور العرض التابعة لها، وبذلك فقدت دخلها المضمون من مبيعات التذاكر، ونتيجة لذلك قامت الأستوديوهات بإلغاء العقود مع مئات

الفنانين. وفى هذا السياق تغيرت طريقة عمل المنتجين فى هوليود إلى حد كبير، فبدلاً من اختيار الفنانين من بين الذين تعاقدت معهم الشركة أو الشركات المرتبطة بها، كان المنتج يقوم خلال مرحلة تطوير السيناريو والتحضير للتصوير بتجميع فريق الفنانين من كل أنحاء الصناعة: نجم أو نجوم مضمونين، كاتب سيناريو، ومخرج، وطاقم من الفنيين. وفى ظل نظام "الباقة" الجديد هذا، الذى كانت شركة يونايتد أرتيستس رائدة فيه فى بداية الخمسينيات، كان المنتج – بمجرد تجميع الباقة – يحاول إثارة اهتمام أستوديو أو موزع أو كليهما، للاستثمار فى المشروع. ويمكن للأستوديو أيضًا أن يقدم تمويلاً مضمونًا، وتسهيلات لتأجير أستوديو تصوير ومعداته، بالإضافة للتوزيع والدعاية. كما كان من الممكن للنجوم أن يصبحوا النجوم لأنفسهم، وعلى سبيل المثال قام وارين بيتى (ولد عام ١٩٣٧) بإنتاج وبطولة فيلمه المتميز من نمط أفلام العصابات "بونى وكلايد" فى عام ١٩٦٧ لشركة إخوان وارنر. كما قام وكلاء الفنانين بتجميع الباقات (دون ذكر أسمائهم كمنتجين) حيث إنهم يمثلون أنواعًا مختلفة من المواهب. ومن بين هؤلاء الوكلاء، أصبح ليو واسرمان (١٩١٣-٢٠٠٢) رئيسًا للشركة المندمجة الكبرى التى تعمل فى مجال الترفيه إم سى إيه، التى كانت تملك شركة "أفلام يونيفرسال".

المنتجون السينمائيون اليوم

منتجو هوليود فى القرن الحادى والعشرين – سواء كانوا منتجين يتولون كل التخصصات، أو نجومًا أو مديرين أو مخرجين أو كتاب سيناريو، لا يزالون يقومون بتجميع فريق العمل بتكوين باقة للمشروع خلال مراحل

تطويره وإعداده للتصوير بالطريقة التى شرحناها سابقًا، وهم يقومون بمختلف مسئوليات المنتج فى المراحل التالية لصناعة الفيلم أيضًا. ويجب أن نلاحظ أن أيًا من الشركات الكبرى لم يعد لديها منتجون بين موظفيها، لكن لديها مسئولين تنفيذيين يعطون "الضوء الأخضر" للمشروعات التى يحققها منتجون غير تابعين للشركة، والذين يشرف عليهم هؤلاء التنفيذيون فى كل مراحل صناعة الفيلم. ومن أجل تحقيق النجاح فإن رئيس قسم الإنتاج فى الشركة والمنتج الفردى يقيمان علاقات وثيقة مع مخرجين، ونجوم كبار، وفنين آخرين (يشملون المنتجين)، ويقومان بتطوير الأفكار أو النصوص التى يقدمانها لهؤلاء.

وشركات هوليود الكبرى تتعاقد مع "منتجين مستقلين" لتحقيق الأفلام التى يساعد الأستوديو فى تمويلها ثم فى توزيعها وتسويقها. وإذا كانت هذه الشراكة ناجحة، يمكن للموزع أن يحصل على حق الرفض الأول لأى مشروع يقوم بتطويره "المنتج المستقل". ومن أمثلة هذا النوع من الترتيبات المنتج برايان جريزر والمخرج رون هوارد فى شركة "إيماجين إنترتينمينت"، فبعد أن أخرج هوارد أفلام لموزعين مختلفين، مثل "سبلاش" (١٩٨٤ لشركة تاتشستون، و"جانج هو" (١٩٨٦) لشركة باراماونت، انضم إلى المنتج جريزر ليكونا شركتهما، التى كان أول أفلامهما "صفصاف" (١٩٨٨) لشركة إم جى إم، ثم فى العام التالى "الأبوة" لتوزيع يونيفرسال، وكانت تلك بداية لارتباط معها استمر فى "أبوللو ١٣" (١٩٩٥)، و"عقل جميل" (٢٠٠١) الذى فاز بالأوسكار، و"رجل السندريللا" (٢٠٠٥) الذى كان إنتاجًا مشتركًا مع تاتشستون وميراماكس، باستثناء "فدية" (١٩٩٦) و"ألامو"

(٢٠٠٤) اللذين كانا لشركة تاتشستون. وشركة إيماجين شركة مستقلة، وكيان منفصل عن يونيفرسال، لكن دعم الشركة الموزعة ساعد فى إنتاج ما يزيد على اثنى عشر فيلمًا لشركة إيماجين، كما أن يونيفرسال للتوزيع ضمنت توزيعًا واسعًا لأفلام إيماجين، وتم ذكر اسم رون هوارد كمنتج لأربعة فقط من الأفلام الاثنى عشر، بينما كان شريكه برايان جريرز منتجًا لها جميعًا.

وهناك مخرجون آخرون ينتجون أفلامهم بأنفسهم، مثل ستيفن سبيلبيرج الذى أنتج تسعة أفلام من بين الستة عشر فيلمًا التى أخرجها بين "إى تى" (١٩٨٢) و"ميونيخ" (٢٠٠٥). ويقوم النجوم بذلك أيضًا، فالنجم توم كروز أنتج العديد من الأفلام التى قام ببطولتها منذ "المهمة المستحيلة" (١٩٩٦) من خلال شركته "كروز/ واجنر"، بالتعاون مع شركة أفلام باراماونت. ومن النادر نسبيًا اليوم أن يشتهر اسم منتج، لكن من بين هذه الحالات النادرة جيرى بروكهايمر (ولد عام ١٩٤٥)، الذى أنتج العديد من البرامج التليفزيونية الجماهيرية والأفلام الناجحة تجاريًا، خاصة أفلام الأكشن، من "شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤)، ومرورًا بفيلم "توب جان" (١٩٨٦)، وحتى "قراصنة الكاريبى: لعنة اللؤلؤة السوداء" (٢٠٠٣).

وينطبق مصطلح "المنتج المستقل" فى القرن الحادى والعشرين بدقة أكبر على السينمائيين العالمين خارج هوليود، لكنه لا ينطبق بانتظام مثلما كان مصطلح "المنتج". فالمنتج المستقل يحقق مشروعًا سينمائيًا بدون عقد مع شركة توزيع كبرى من أجل التمويل والتوزيع، وهذا الوضع يعطى السينمائيين (خاصة كاتب السيناريو المخرج) حرية إبداعية أكبر من العمل فى مشروع من أجل شركة توزيع كرى. وهنا يقوم المنتج بترتيب مصادر

التمويل، وهو الأمر الذى يتراوح بين أفراد العائلة، والمصارف المحلية، وشركات القروض، وحتى بيع حقوق الفيلم لتليفزيون أجنبى أو شركة توزيع أجنبية. وبالنسبة للتوزيع الأمريكى، فإن المنتج المستقل يعرض فيلمه بعد الانتهاء منه لشركة كبرى، أو لما يسمى شركة كبرى صغرى، مثل أقسام "البوتيك" (العرض) فى الشركات الكبرى (ميراماكس فى ديزنى، وكلاسيكيات أفلام سونى فى أفلام سونى، وكلاسيكيات باراماونت فى أفلام باراماونت، وأفلام فوكاس فى يونيفرسال، وفوكس سيرشلايت فى فوكس للقرن العشرين)، أو لشركة توزيع صغرى مستقلة بذاتها، مثل أفلام ماجنوليا، وأفلام آى إف سى (قناة السينما المستقلة)، وأفلام ليونزجيت، وأفلام نيوماركت، وهذه الشركة الأخيرة قامت بتوزيع "تذكارات" (٢٠٠٠) و"آلام المسيح" (٢٠٠٤)، اللذين رفضتهما الشركات الأخرى.

وعادة ما يحدث تقديم الأفلام المنتجة بشكل مستقل على الموزعين فى مهرجانات السينما مثل كان، وتورنتو، وصاندانس. وأفلام مثل جيم جارموش "أغرب من الفردوس" (١٩٨٤)، وسبايك لى "يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦)، وريتشارد لينكليتر "صعلوك" (١٩٩١)، وكيفن سميث "رجال الدين" (١٩٩٤)، وهى أمثلة لأفلام مستقلة ناجحة حققت فى النهاية نجاحًا عالميًا وتجاريًا، وكان ذلك يعود جزئيًا إلى ميزانياتها شديدة الضآلة. ومن الأمثلة على شركات الإنتاج المستقل التى تنتج أفلامًا روائية طويلة شركة فيلم كولونى ليمتد التى صنعت "البحث عن نيفرلاند" (٢٠٠٤)، وشركة جود ماشين التى أنتجت "النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠) و"جبل بروكباك" (٢٠٠٥)، وشركة أفلام كيلر التى أنتجت "الأولاد لا يبكون أبدًا" (١٩٩٩). وموزعو "البوتيك" (التى كانت ميراماكس رائدة بينها قبل استحواذ ديزنى

عليها فى عام ١٩٩٣) تشارك أيضًا فى إنتاج أفلام مستقلة، ووضعها يزيد من ضبابية مصطلح "الإنتاج المستقل" عند تطبيقه على صناعة الأفلام حاليًا.

وسواء كان الفيلم من إنتاج أستوديو أم إنتاجًا مستقلاً، فإن منتج الفيلم يفى بوظيفة مهمة فى تحقيق المشروع. فليس هناك فيلم بدون منتج، وهذا هو السبب فى أن المنتجين يظهرون فى قوائم الترشح لجائزة الأوسكار، هذا هو السبب فى أنهم الذين يتلقون الجائزة إذا فاز الفيلم بجائزة أفضل فيلم. وهذا يبدو ملائمًا فى ضوء الطبيعة الأساسية والمتنوعة لإسهام المنتج فى صنع أى فيلم.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "السينما المستقلة"، "عملية الإنتاج"، نظام الأستوديو".

FURTHER READING

Bach, Steven. *Final Cut: Dreams and Disaster in the Making of "Heaven's Gate."* New York: New American Library, 1985.

Balio, Tino. *United Artists: The Company Built by the Stars.* Madison: University of Wisconsin Press, 1976.

———. *United Artists: The Company that Changed the Film Industry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Behlmer, Rudy, ed. *Inside Warner Bros (1935–1951).* New York: Viking, 1985.

———, ed. *Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years of Twentieth Century Fox.* New York: Grove Press, 1993.

———, ed. *Memo from David O. Selznick.* Hollywood, CA: S. French, 1972.

Bernstein, Matthew. *Walter Wanger, Hollywood Independent.* 1994. Reprint, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production.* New York: Columbia University Press, 1985.

Dick, Bernard F. *The Merchant Prince of Poverty Row: Harry Cohn of Columbia Pictures.* Lexington: University of Kentucky Press, 1993.

Fordin, Hugh. *The World of Entertainment! Hollywood's Greatest Musicals.* Garden City, NY: Doubleday, 1975.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System: A History.* London: British Film Institute, 2005.

Producers Guild of America. http://www.producersguild.org/pg/about_a/pcoc1.asp.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era.* 1988. Reprint, New York: Henry Holt, 1996.

Staiger, Janet, ed. *The Studio System.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

Vertrees, David Alan. *Selznick's Vision: "Gone with the Wind" and Hollywood Filmmaking.* Austin: University of Texas Press, 1997.

Matthew H. Bernstein

إيرفينج تولبيرج

ولد فى بروكلين، نيويورك، فى ٣٠ مايو ١٨٩٩

توفى فى ١٤ سبتمبر ١٩٣٦

يعد إيرفينج تولبيرج على نطاق واسع واحدًا من أنجح المنتجين ومسئولى الإنتاج التنفيذيين فى عصر الأستوديو فى هوليود. وفى ظل قيادة تولبيرج، ارتفعت مترو جولدوين ماير (إم جى إم) إلى مصاف الشركة الأكثر بهاء وإتقانًا واحترامًا فى الصناعة من عام ١٩٢٤ وحتى منتصف الثلاثينيات. دخل تولبيرج صناعة السينما فى عام ١٩١٨، وارتفع من وظيفة مساعد خاص لرئيس أستوديوهات يونيفرسال، كارل ليميل، قبل أن يصبح رئيسًا للإنتاج خلال عام واحد وعمره عشرون عامًا. وانتقل إلى شركة أفلام ماير فى عام ١٩٢٣، والتى اندمجت فى العام التالى لتكوين إم جى إم، حيث أصبح نائب الشركة ومشرفًا على الإنتاج. وفى شركة إم جى إم، أصبح تولبيرج هو "الطفل المعجزة" بالنسبة للصناعة عندما أسس نظمًا فعالة فيما يخص الميزانية وجدولة الأعمال.

كما كان لتولبيرج عين ممتازة تجاه المشروعات التى يمكن تحويلها إلى أفلام، مثل المسرحيات والروايات الناجحة، كما كان يملك إحساسًا رائعًا فى اختيار مجموعة الممثلين (يختارهم من النجوم الذى تعاقدت معهم شركة إم جى إم، التى كان شعارها "كل نجوم السماء"). وأعجبت به الصناعة لحفاظه على قيم إنتاجية عالية و"ذوق رفيع". فبينما كان هو المسئول التنفيذى

الذى يحدد الأفلام لفريق المنتجين، فإنه كان أيضًا يعمل مباشرة فى أفلام ناجحة عديدة، متعاونًا مع المجموعة الإبداعية فى كل تخصص ومرحلة. وكان يشرف بنفسه على حوالى ثلث الإنتاج السنوى للشركة، بما فى ذلك "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، "بن هور: قصة المسيح" (١٩٢٥)، "اللحم الحى والشيطان" (١٩٢٦) مع جريتا جاربو، و"جراند هوتيل" (١٩٣٢). وكان تولبيرج يطلب أحيانًا إعادة تصوير كثيرة ومكلفة، ويعيد مونتاج الأفلام بعد مشاهدة النسخة السابقة، ومن المشهور عنه حادثة طرده لإيريك فون ستروهايم فى مرحلة ما بعد التصوير لفيلم "الجشع" (١٩٢٤).

ونزل تولبيرج من وظيفته التنفيذية بعد معاناته من أزمة قلبية فى عام ١٩٣٢، لكنه استمر فى إنتاج العديد من أكثر مشروعات الشركة احترامًا، بما فى ذلك اقتباس المسرحية الناجحة "مشابك الشعر فى شارع ويمبول" (١٩٣٤)، من بطولة زوجته نورما شيرر. كما أنتج الكوميديا الموسيقية التى أخرجها إيرنست لوبيتش "الأرملة الطروب" (١٩٣٤)، وفيلم "تمرد على السفينة باونتى" (١٩٣٥) من بطولة كلارك جيبل وتشارلز لوتون، وفيلم إخوان ماركس "ليلة فى الأوبرا" (١٩٣٥)، بالإضافة إلى دعم، أو الإنتاج شخصيًا، أو كليهما، لأفلام غير عادية مثل ميلودراما الرجل العادى "الزحام" (١٩٢٨) الذى أخرجه كينج فيدور، وفيلمه الموسيقى لممثلين كلهم من الزنوج "هاليلويا" (١٩٢٩)، وفيلم الرعب "متوحشون" (١٩٣٢) من إخراج تود براونينج. وبعد عام من وفاته، قامت "أكاديمية فنون وعلوم الصورة المتحركة" (التى ساعد فى تأسيسها) بإنشاء جائزة إيرفينج تولبيرج التذكارية "لأعلى مستوى لإنجاز الإنتاج بواسطة منتج فرد". كما كان نموذجًا لشخصية مونرو ستار لرواية إف سكوت فيتزجيرالد الأخيرة التى لم يكملها "الطاغية الأخير" (١٩٤١).

مشاهدات مقترحة:

"الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، "بن هور" (١٩٢٦)، "جراند هوتيل" (١٩٣٢)، "الأرملة الطروب" (١٩٣٤)، "تمرد على السفينة باونتى" (١٩٣٥)، "ليلة فى الأوبرا" (١٩٣٥).

ماثيو إتش بيرنستين

FURTHER READING

Flamini, Roland. *Thalberg: The Last Tycoon and the World of M-G-M.* New York: Crown, 1994.

Marx, Samuel. *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints.* New York: Random House, 1975.

Rosten, Leo. *Hollywood: The Movie Colony. The Movie Makers.* New York: Harcourt, Brace and Co., 1941.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era.* New York: Henry Holt, 1996.

Thomas, Bob. *Thalberg: Life and Legend.* Garden City, NY: Doubleday, 1969.

Matthew H. Bernstein

جيرى بروكهايمر

ولد فى ديترويت، ميتشجان، فى ٢١ سبتمبر ١٩٤٥

ربما كان جيرى بروكهايمر هو أشهر منتج يتولى كل مراحل صناعة الفيلم فى هوليود المعاصرة. وهو مشهور بإنتاج أفلام الأكشن سريعة الإيقاع مع نجوم كبار، وهى الأفلام التى تحق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر. وعندما جاء عام ٢٠٠٣ كانت أفلامه قد جمعت مبلغًا إجماليًا قدره ثلاثة مليارات دولار فى دور العرض وحدها.

جاء بروكهايمر إلى صناعة السينما من عالم الإعلان، وكان ظهوره الأول على عناوين أحد الأفلام كمنتج (مع ثلاثة منتجين آخرين) فى فيلم النوار الجديد "وداعًا يا حبيبتى" (١٩٧٥)، والذى أعاد مكانة روبرت ميتشوم كأيقونة لأفلام النوار، وكان أول أعماله كمنتج وحده فيلم بول شريدر "جيجولو أمريكى" (١٩٨٠) من بطولة ريتشارد جير. وفى عام ١٩٨١ تشارك مع دون سيمسون، وهو مسئول إنتاج تنفيذى فى شركة باراماونت، لصنع سلسلة من الأفلام ذات الأفكار اللامعة (أفلام من السهل تلخيصها والإعلان عنها)، مثل "فلاش دانس" (١٩٨٣)، و"شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤)، اللذين نالا نجاحًا كبيرًا. وبلور هذا الفريق توليفته فى فيلم من بطولة توم كروز، هو "توب جان" (١٩٨٦)، وهو فيلم أكشن وطنى عن طيارى البحرية فى التدريب، وهو الفيلم الذى أكد نجومية توم كروز.

وازدهرت هذه الشراكة فى عام ١٩٩٥، مع فيلم "أولاد أشقياء" من بطولة ويل سميث ومارتين لورانس، لكن المنتجين انفصلا بعد ذلك بفترة قصيرة، قبل أن يموت سيمسون بنوبة قلبية فى عام ١٩٩٦.

واستمر بروكهايمر فى الفترة التالية فى صنع أفلام الأكشن، وفيها يجمع عادة بين نجم كبير السن وآخر صاعد، كما فى "الصخرة" (١٩٩٦) مع شون كونرى ونيكولاس كيدج، و"أرماجيدون" (١٩٩٨) معه بروس ويلز وبن أفليك، و"عدو الشعب" (١٩٩٨) مع جين هاكمان وويل سميث. وكان فى هذه الأفلام يفضل مخرجين محدودين ذوى أساليب بصرية مميزة: تونى سكوت لكل من "توب جان"، و"شرطى بيفرلى هيلز ٢" (١٩٨٧)، و"أيام الرعد" (١٩٩٠)، و"مدر وجزر قرمزى" (١٩٩٥)، و"عدو الشعب"، كذلك مايكل باى لكل من "أولاد أشقياء"، و"الصخرة"، و"أرماجيدون"، و"بيرل هاربر" (٢٠٠١)، و"أولاد أشقياء ٢" (٢٠٠٣). لكنه نوَّع من أفلامه أيضًا، وانتقل إلى أنماط فيلمية أخرى، بالإضافة لإنتاج عروض شديدة النجاح للمسلسلات التليفزيونية، مثل "سى إس آى: فريق بحث موقع الجريمة" لشبكة سى بى إس (والذى بدأ فى عام ٢٠٠٠)، والذى انبثقت عنه ثلاثة مسلسلات فى مدن أخرى، بالإضافة إلى "بلا أثر" (بدأ فى عام ٢٠٠٢)، و"قضية مغلقة" (بدأ فى عام ٢٠٠٣).

ويشترك بروكهايمر عن قرب فى عملية الإنتاج، وأصر على دقة التفاصيل التاريخية فى "سقوط الصقر الأسود" (٢٠٠١)، ودافع عن اختيار وأداء جونى ديب فى "قراصنة الكاريبى" (٢٠٠٣)، وأعاد تأليف موسيقى الفيلم قبل عرضه الأول بوقت قصير. وينتج بروكهايمر معظم أفلامه لشركة

ديزنى، التى تقدم له بالتالى عشرة ملايين من الدولارات كل عام لكى يقــوم بتطوير المشروعات، ويؤسس مكتبه وفريق موظفيه الضخم، كما تدفع له ٥ مليون دولار، زائد ٧,٥ فى المائة من عائدات الشركة من كل فيلم. ولا يمكن إنكار مهارة بروكهايمر فى صنع باقات الفنانين للقصص (التى تكون عــادة أصيلة)، والسيناريوهات، والنجوم ذوى الجماهيرية الضخمة. ولقد سجل فيلم "قراصنة الكاريبى وحده ٦٥٤ مليون دولار فى الأسواق الداخلية والعالميــة والمساعدة، بالإضافة إلى ٣٦٠ مليون دولار من مبيعــات الــدى فــى دى. وكانت إيراداته الإجمالية من شباك التذاكر فى عام ٢٠٠٣ أكبر من إيرادات شركتى إم جى إم ودريم ووركس مجتمعة.

مشاهدات مقترحة:

"جيجولو أمريكى" (١٩٨٠)، "لص" (١٩٨١)، "شرطى بيفرلى هيلــز" (١٩٨٤)، "عدو الشعب" (١٩٩٨)، "تذكر العمالقة" (٢٠٠٠)، "سقوط الصقر الأسود" (٢٠٠١)، "قراصنة الكاريبى: لعنة اللؤلؤة السوداء" (٢٠٠٣).

FURTHER READING

Bing, Jonathan, and Cathy Dunkley. "Inside the Jerry-Rigged Machine." *Variety* (1–7 September 2003): 1, 66–67.

Grover, Ronald. "Hollywood's Most Wanted: Jerry Bruckheimer Churns Out the Hits—and Disney and CBS Need Him Badly." *Business Week* (31 May 2004): 72.

Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood.* Austin: University of Texas Press, 1995.

Matthew H. Bernstein

تصميم الإنتاج

Production Design

تصميم الإنتاج هو خلق وتنظيم العالم المادى الذى يحيط بقصة الفيلم. وقد وضع هذا المصطلح المنتج ديفيد أوه سيلزينك (١٩٠٢-١٩٦٥) لوصف الإسهام غير العادى للمصمم ويليام كاميرون مينزيس (١٨٩٦-١٩٥٧) لفيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، لكن المسئوليات الدقيقة لمصمم الإنتاج تختلف بالضرورة من فيلم إلى آخر. وفى بعض الحالات، فإن مصمم الإنتاج يكاد أن يكون مسئولاً مسئولية كاملة عن المظهر العام للفيلم، وفى حالات أخرى - خاصة عند العمل مع مخرج ذى أسلوب بصرى قوى - يكون إسهام مصمم الإنتاج محدودًا إلى درجة كبيرة. وفى العادة يتداخل "الإخراج الفنى" مع "تصميم الإنتاج"، رغم أن الأخير يكون أكثر شمولاً. وخلال عصر الأستوديو، كان مصممو الإنتاج هم الاستثناء إذا قورنوا بالمخرجين الفنيين.

والمسئولية الأساسية لمصمم الإنتاج - وهى ليست مقصورة عليه بأى حال - تكون تصميم الديكورات. وتختلف المسئولية الدقيقة هنا من صناعة السينما إلى صناعة سينما أخرى، ففى الولايات المتحدة على سبيل المثال يكون تصميم الإنتاج وتصميم الملابس مهنتين منفصلتين، وفى صناعات سينما أخرى يقوم بالمسئوليتين شخص واحد. وقبل أن يبدأ مصمم الإنتاج فى تصميم أى شىء، يقوم بتطوير "مفهوم للتصميم"، مفهوم شامل لمظهر الفيلم

سوف يحكم الاختيارات التفصيلية بعد ذلك، ويمكن وضع هذا المفهوم مع المخرج أو بدونه، لكن بمجرد الاستقرار عليه، فإنه يكون أساسًا لاتخاذ كل القرارات، ويساعد فريق الفنيين على إعطاء الفيلم تميزه البصرى الخاص به.

الواقعية والأسلوبية

كأى فرع من فروع المهن السينمائية، يبدأ المصمم بالسيناريو، ويقدم إسهاماته فى الحدود والإمكانات التى تتيحها القصة. وتتراوح هذه الإمكانات بين الواقعية والأسلوبية. (فى هذا السياق، يجب فهم "الواقعية" على أنها "أسلوب" محدد يسعى لإقناع المتفرج بأنه يشاهد أحداثًا تقع فى العالم الحقيقى). والتناول الذى يختاره المصمم (الواقعية الصارمة، الأسلوبية الشديدة، أو شىء بينهما) يتحدد عادة من خلال النمط الفيلمى الذى يعمل فيه المصمم.

وعلى الطرف "الواقعى" من هذا المجال قصص مثل الأفلام الحربية، والدراما البوليسية، وأفلام الويسترن، وهذه الأنماط الفيلمية تستمد الكثير من قوتها من الإيهام بأن الأحداث تقع هنا والآن. ويكون العنف والرعب فى الأفلام الحربية أقوى عندما يصدق المتفرج أن الجندى قد يتشوه أو يموت بسبب قنبلة يومية ألقيت فى الخندق القريب منه، بينما تقنع الدراما البوليسية المتفرج بأن هناك مطاردة لمجرمين حقيقيين عندما تحدث هذه المطاردة فى مدن حقيقية.

ومع ذلك فإن تلك الفكرة الصارمة للواقعية ليست إلا إحدى طرق تناول تصميم الإنتاج. فعلى الطرف المقابل هناك أجواء غير واقعية تمامًا، وشديدة الأسلوبية، لا تحاول أن تقنع المتفرج بأنه يشاهد عالمًا حقيقيًا حيًا أو يحيا فيه أحد. لكن هذه التصميمات تحاول أن تخلق جوًا بديلاً، ذا منطق متسق مع نفسه، يستمر طوال زمن الفيلم. والأفلام من أنماط مثل الفانتازيا، والخيال العلمى، والأفلام الموسيقية، تكون فى العادة شديدة الأسلوبية. والفانتازيا والخيال العلمى يتطلبان اهتمامًا شديدًا بالتصميم المتسق داخليًا بسبب الصعوبة البالغة فى خلق عالم هو بطبيعته يبدو غريبًا. أما فى الأفلام الموسيقية يكون الواقع البديل لا يتعلق بالمكان والتكنولوجيا بقدر ما يتعلق بالعالم النفسى، حيث إن الشخصيات تعيش فى عالم تعبر فيه عن ذواتها من خلال الغناء والرقص.

وبين هذين القطبين المتعارضين للواقعية والأسلوبية، توجد الأنماط الفيلمية مثل السينما التاريخية أو القصص الأسلوبية. والأفلام التاريخية متفردة بسبب النوادر التى تجمعها لتصنع إيهامًا واقعيًا بفترة محددة. وهى النوادر المختلفة عن الواقع المعاصر، ولذلك فإنها تعطى شكلاً من أشكال الأسلوبية. وعلى سبيل المثال فإن توقع الجمهور لتجسيد مكانى واقعى سوف يجعله يلحظ على الفور وجود سيارة أو هاتف جوال فى قصة تدور فى عام ١٧٠٠ باعتبار ذلك "خطأ"، ولا يمكن هنا الإغضاء عن ذلك وتصديق ما يعرض على الشاشة، كما لا يمكن تحقيق واقع هذا العالم المتخيل. وفى الوقت ذاته، فإن الأشياء التى تتعامل بها الشخصيات التاريخية باعتبارها أشياء من الحياة اليومية، مثل الأدوات المصنوعة من الخشب، هى أشياء غير مألوفة للجمهور المعاصر.

وبالنسبة للأفلام البوليسية الغامضة، فإن جاذبيتها الرئيسة تكون ذهنية أكثر من كونها عاطفية، وهدف صانع الفيلم هو أن يظل سابقًا على قدرة المتفرج على تصور حل اللغز. وهنا يأخذ المحيط المادى وجودًا مؤكدًا تمامًا، حيث إن الأشياء ذاتها (أسلحة جريمة القتل، الجواهر المسروقة، أدلة من قطع ملابس) تصبح مركزًا قويًا للاهتمام أكثر من أغلب الأفلام الأخرى. إن من يملك هذا الشيء المحدد، أو متى كان موجودًا أو متاحًا، وما إلى ذلك، هى أسئلة مهمة لحل اللغز. وعلى سبيل المثال فإن المسلسل التليفزيونى البريطانى "بوارو" (بدأ فى عام ١٩٨٩) يهتم اهتمامًا بالغًا بالأشياء حتى إنه يصل إلى درجة الهلاوس النفسية.

وبالطبع هناك عدد لا يحصى من الاستثناءات لهذه التعميمات. وما تم صنعه سابقًا من أفلام فى نمط فيلمى معين يصبح دليلاً ومرشدًا عند البدء فى فيلم جديد من النمط ذاته، لكن صانع الفيلم حر تمامًا فى تجاهل ذلك. فاستثناءات الأنماط الفيلمية (الخروج عن مواضعاتها - المترجم) مهمة لفهم طريقة تناول المصمم لمشروع ما. وفى العادة فإن المصممين يؤكدون على أن اختياراتهم وقراراتهم تعتمد على القصة، لكن النماذج السابقة تعمل أيضًا فى عقولهم وهم يتخذون القرارات. وبينما الاختيارات الممكنة واسعة، فإنها أيضًا ليست بلا حدود، بل هى ليست بالاتساع الذى يفضل السينمائيون ترسيخه فى ذهن الجمهور.

إن العلاقة بين مظهر أفلام من النمط نفسه تصبح واضحة مع الزمن، عندما تخبو الدعاية التى تميز فيلمًا عن الآخر، ولم يبق إلا الأفلام ذاتها. وعلى سبيل المثال فإن أفلام هوليود الموسيقية من أوائل الخمسينيات تبدو

نماذج من أكثر الأنماط الفيلمية أسلوبية، لكنها من الناحية النظرية متميزة كل فيلم عن الآخر، ومع ذلك فإن من الواضح أنها متشابهة بصريًا، بديكوراتها الثرية، وتصوير التكنيكلر الساطع، والأماكن الأنيقة للشريحة العليا من الطبقة الوسطى، وما إلى ذلك. والأفلام الملحمية التوراتية من الفترة نفسها تجعل روما القديمة وفلسطين متشابهتين، بصرف النظر عما إذا كان الفيلم يحكي قصة المسيح كما فى "الرداء" (١٩٥٣) و"بن هور" (١٩٥٩) و"ملك الملوك" (١٩٦١)، و"باراباس" (١٩٥٣)، أو يصنع دراما من أحداث سابقة فى التوراة مثل "سليمان وسبأ" (١٩٥٩)، و"داود وبيتشبع" (١٩٥١)، أو يتناول موضوعات غير دينية مثل "سبارتاكوس" (١٩٦٠)

وعندما ينجح فيلم ما فى تحقيق مظهر متميز، فإنه فى العادة يصبح نموذجًا لأفلام أخرى، حتى إن أسلوبه المبتكر يضيع فى بحر من المحاكاة والتقليد. والتصوير شديد الأسلوبية لإيطاليا الفاشية الذى خلقه المصمم فيرديناندو سكارفيوتى (١٩٤١-١٩٩٤) لفيلم "الممتثل" (١٩٧٠) أصبح نموذجًا للعديد من الأفلام التالية التى عادت إلى الفترة الفاشية فى السبعينيات. ورؤيا المستقبل باعتباره كابوسًا كئيبًا ممطرًا محتشدًا بالنفايات، والتى أوحاها بقوة المصمم لورانس بول (ولد عام ١٩٣٨) فى "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، أصبحت على الفور "كليشيهًا" لأفلام الخيال العلمى التى تتحدث عن العالم بعد الدمار فى الثمانينيات. وحتى الأجواء التاريخية، البعيدة تمامًا عن الواقعية، التى خلقها لويجى سكاشا نوتشى (١٩١٤-١٩٨١) لفيلم "ساتيريكون فيللينى" (١٩٦٩) – وهو الفيلم الذى يتحاشى عامدًا كليشيهات تصوير روما القديمة – هذه الأجواء تم تقليدها فى أفلام لاحقة مثل "كاليجولا" (١٩٧٩).

ولا ينبغي التأكيد غير الضرورى على العلاقة بين القصة والتصميم. فإذا كان المصممون يبدأون بالسيناريو، فإنهم يفكرون دائمًا فى المتطلبات التى تفرض نفسها عند محاولة تقديم القصة. والعامل الأكثر شيوعًا الذى يثور فى وعى المصمم هو متطلبات الشخصيات عندما تعمل على خلفية التصميم الكلى للقصة. وعلى سبيل المثال، فإن التصميم المادى المبهرج فى فيلم "علاقة توماس كراون" (١٩٩٩) يتراجع لتسود أجواء كئيبة فى مشاهد مركز الشركة، أو فى منزل ضابط الشرطة.

واقع الإنتاج

حتى أفضل وأشهر مصممى الإنتاج مقيدون بأجواء العمل الجماعى للإنتاج السينمائى. وبينما يكون المصمم مسئولاً عن خلق العالم المادى للفيلم، فإنه لا يملك تحكمًا كبيرًا فى الطريقة التى تتم بها إضاءة المشهد أو تصويره، أو ما هى أوضاع الممثلين بالنسبة للديكورات. وفى الحقيقة أن مظهر الفيلم يتحقق بالتعاون مع مدير التصوير على الأقل، الذى يستجيب بدوره لطلبات المخرج.

وعلى أبسط المستويات، فإن هذا التعاون يفرض المدى الذى تقع فيه مسئولية خلق الأجواء على المصمم. وبالمعنى الحرفى الصارم فإن التصميم ينتهى دائمًا عند حدود الكادر بالضبط، لذلك فإن على المصمم أن يدرك كمًا من الديكور أو موقع التصوير يريد المخرج أو مدير التصوير إظهاره على الشاشة، وهو ما يتحدد بالضرورة بالعملية الفوتوغرافية (تناسب أبعاد الشاشة التقليدى فى مقابل الشاشة العريضة، أو الشاشة العريضة بالعدسة المشوهة

مقابل حذف أجزاء من الصورة لإضافة مؤثرات بصرية بعد ذلك)، وباختيار العدسة (هل المخرج يفضل العدسات الواسعة، أم أن لديه ولعًا باللقطات القريبة). كما أن للأفلام الخام المختلفة حساسيات معينة قد لا تواتى استخدام الألوان فى مدى معين، أو قد تكون ضعيفة بشكل خاص فى إخفاء الأشياء فى الظلال. وعلى مستوى أكثر تعقيدًا، يجب أن يضع المصمم فى اعتباره المسائل التقنية، كأن يريد مدير التصوير - أو لا يريد - نوعًا من المصابيح التى تظهر فى المشهد لكى تقوم بوظيفة المصدر الضوئى الحقيقى أو الإيهامى. هل الشخصيات سوف تدخل غرفة مظلمة فى الليل وتضئ النور الذى سوف يصبح "الضوء الرئيس" للمشهد؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن مسئولية المصمم لا تنحصر فى العثور على مصباح يلائم هذا المفهوم فى التصميم، بل إن عليه أيضًا أن يتأكد أن مكان المصباح لن يتداخل أو يشتبك مع مصابيح الديكور التى تقوم بوظيفة الإضاءة الفعلية.

وبالمثل، عند العمل مع مخرج ينوى استخدام الكثير من حركة الكاميرا، يجب أن يتأكد المصمم ومدير التصوير من إمكانية جر بعض الحوائط بعيدًا وبسرعة لتلائم طاقم الكاميرا عند حركتهم مع الحدث، أى التأكد من وجود مساحة كافية للكاميرا وطاقمها بصرف النظر عن اتجاه الكاميرا ومكان حركتها وما إلى ذلك. ووجود ذلك المكان الكافى للكاميرا والطاقم من أهم الاعتبارات فى تقرير إذا ما كان ضروريًا استخدام مغلق. فإذا كان المخرج يصر على حركات كاميرا معقدة، ولا يمكن لموقع تصوير ما (غرفة ضيقة حقيقة على سبيل المثال - المترجم) أن يستوعب الكاميرا والطاقم، فلابد من استخدام أستوديو مغلق.

وبالإضافة لهذه الاعتبارات التقنية، فإن هناك سؤالاً دقيقًا وضـــروريًا حول إذا ما كان تصميم ما هو التصميم "الصحيح". وإذا كان لدى المصممين الكثير مما يقال حول خلق هذه التفاصيل أو البحث عنها، فإن المخرج فـــى النهاية هو الذى يقرر ما يجب أن يتضمنه الكادر وما يجب أن يُحذف منـــه. ولأن المخرج هو الذى يتخذ فى نهاية المطاف مثل هـــذه القـــرارات، فـــإن المخرج – وليس المصمم – هو الذى يقرر فى النهاية الأســـلوب البـــصرى النهائى للفيلم.

المخرجون المصممون

بينما لا يمكن التحديد الكمى أو التقييم المحلى للتعاون بين مصمم إنتاج ومخرج له أسلوب بصرى قوى، فإن هناك اختلافات فى هذه العلاقة. ولكى نفهم السبب، فإن من الضرورى فهم العناصر المشتركة والمختلفة بين موقف ووضع كل منهما. فبعد المخرج، يأتى المصمم فى مسئولية ودور الإشراف الفنى الشامل على المشروع. ووظيفتهما شديدة القرب فى مرحلة مـــا قبـــل الإنتاج ومراحل التصوير الأولى، حتى إنه ليس من المبالغة القول بأن مصمم الإنتاج هو المخرج الثانى.

وبمجرد بدء التصوير، يتراجع دور مصمم الإنتاج وأهميته إلى حـــد كبير. وبينما يظل أغلب المصممين فى جداول المرتبات خـــلال التـــصوير، ويُطلب منهم فى العادة إنجاز بعض الأعمال أثناء أخذ اللقطات، فإن عطاءهم الإبداعى فى تلك المرحلة ينتقل مما هو فكرى إلى ما هو تقنـــى. أى أنهـــم

يصبحون أقل تدخلاً فى اتخاذ القرارات الفنية، بينما يشرفون على تنفيذ القرارات التى تم اتخاذها من قبل. لقد انتقلت الوظيفة الإبداعية من تصميم التصوير وإعداد المشهد، إلى عالم مدير التصوير والممثلين والمخرج. وبالطبع فإنه لا حاجة على الإطلاق للمصمم خلال مرحلة ما بعد التصوير.

ومع ذلك فإن هناك العديد من المخرجين لا يتدخلون فى هذه الأمور أيضًا، وذلك عامل مهم فيما إذا كان عمل المخرج سوف يكون له أسلوب شخصى قوى، أو إذا ما كان سيصبح مجرد تسجيل للتعاون مع مصمم الإنتاج. وفى تلك الحالة الأخيرة، يكون تأثير المصمم على الأسلوب البصرى للفيلم أكثر وضوحًا باعتباره أثرًا للشخصية الأولى التى خلقت العنصر البصرى للفيلم. وحتى فى مثل تلك الحالات، فإن من النادر أن يكون لعمل المصمم مظهرًا مميز كمثل الذى يملكه المخرجون أصحاب الأسلوب البصرى القوى. بكلمات أخرى، عند العمل مع مخرج ذى إحساس بصرى ضعيف، فإن الصور سوف تعكس حساسية المصمم أكثر من حساسية المخرج، لكن سوف يكون من الصعب تمييز هذه الحساسية فى أفلام أخرى، خاصة عندما يعمل المصمم مع مخرج قوى، بسبب الوضع التابع للمصمم. وتلك القوى النسبية لكل من المصمم والمخرج يمكن أن نجدها فى الأعمال التى اشترك فيها ثنائى شهير من مصمم ومخرج، ومقارنتها بأعمال أحدهما مع شخص آخر. والشراكة بين ريتشارد ماكدونالد (١٩١٩-١٩٩٣) وجوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، أو بين فيرديناندو سكارفيوتى وبيرناردو بيرتولوتشى، أو بين سانتو لوكواستو (ولد عام ١٩٤٤) وودى ألين، سوف تضئ الكثير من فهمنا لإسهام التصميم فى الأسلوب البصرى السينمائى.

ومن أكثر أنواع الشراكة شهرة فى هذا المجال هى بين ماكدونالد ولوزى، وقد أعلن لوزى بصراحة تقديره لأهمية تصميم الإنتاج فى أعماله.

وبينما كان كل منهما مسئولاً عما يزيد على ثلاثين فيلمًا روائيًا طويلاً، فقد عملا معًا فى تسعة منها. وقد عمل ماكدونالد مع العديد من المخرجين المشهورين، مثل كين راسيل، وفريد شيبسى، وجون شليزنجر، وعمل لوزى على الأقل مع مصمم آخر هو ألكساندر ترونيه (١٩٠٦-١٩٩٣) الشهير مثل ماكدونالد. وليس هناك الكثير فى ماد الموضوع مما هو مشترك بين أجواء الفيلم نوار من إخراج لوزى "المجرم" (١٩٦٠) والفيلم الميلودرامى شبه الكوميدى "المرأة الإنجليزية الرومانسية" (١٩٧٥)، وأقل مما هو مشترك بين الأعمال المسرحية "جاليليو" (١٩٧٥) و"ملك الريف" (١٩٦٤). كما أن الأساليب البصرية تختلف أيضًا، بين إضاءة المقام المنخفض وتظليل الأبيض والأسود فى "المجرم"، والأجواء الساطعة الملونة المتأثرة بالفنون البصرية فى "موديستى بليز" (١٩٦٦).

ومع ذلك فإن الأفلام التسعة تُظهر حساسية للمعمار وعلاقته مع الشكل البشرى، وذلك فى حد ذاته مفتاح لمعرفة من كان المسئول أساسًا عن مظهر هذه الأفلام، حيث إن المخرج - وليس مصمم الإنتاج - هو الذى يضع الممثلين فى المكان. وبالمثل فإن الأفلام التسعة التى صنعها لوزى وماكدونالد معًا تميل إلى أن تحتوى على لقطات قريبة قليلة، وعادة ما تدور المشاهد فى لقطة عامة نسبيًا، لتزيد إدراكنا بالشخصيات فى علاقتهم بما يحيط بهم. وبينما كانت هذه الحساسية للمعمار ولوضع الشخصيات فى علاقة واعية معه سمة بصرية مشتركة فى الأفلام التسعة، فإن تعاون لوزى مع ترونيه فى "دون جيوفانى" (١٩٧٩) و"سمكة السلمون" (١٩٨٢)، يكشف عن الافتتان نفسه بالمعمار والشكل البصرى. وهناك اختلافات فى سمات التعاون بين

لوزى وترونيه، إذ يميل إلى أن يكون أكثر زخرفية، بتفاصيل مبهرجة تملأ الكادر، لكن الزوايا واسعة مثل أعمال لوزى مع ماكدونالد، والتكوينات معقدة وواعية بذاتها.

وأعمال ماكدونالد مع شليزنجر فى الموضوع مع تعاونه مع لوزى، حتى إن المرء يمكن أن يتوقع أجواء بصرية مشابهة. ومع ذلك، فإنه إذا كان هناك بعض التعقيد المعمارى نفسه فى "وافر" (١٩٨٥، الذى كان يمثل فيلم "جاليليو" يعتمد على مسرحية)، فإن هذا الاهتمام بالمعمار غائب إلى حد كبير فى "منزل روسيا" (١٩٩٠). وبالمثل، إذا كان "يوم سرب الجراد" (١٩٧٥) يظهر بعض المبالغة البصرية كما فى تعاون لوزى مع ترونيه، فإن تعاون ماكدونالد مع شليزنجر فى أعمال أخرى يتسم بالواقعية التى تصل إلى حدود ما هو عادى وغير محسوس. وليس هناك من بين أعمال ماكدونالد وشليزنجر ما يُظهر الاهتمام باستخدام المعمار على نحو معبر كما فى تعاون لوزى وماكونالد.

التصميم البصرى والجمهور

إذا كانت هناك أمثلة عديدة على التصميم البصرى الذى خلق "موضات" أو اشترك فيها، وإذا كان من الشائع أنه منذ نجاح أفلام "حرب النجوم" بالنسبة للشركات السينمائية لكى تسوق أشياء وتذكارات متعلقة بأفلامها الناجحة تجاريًا، فإن أكثر علاقة مؤثرة بين تصميم الإنتاج والجمهور هى أكثر رهافة ودقة وقوة من إستراتيجيات التسويق لبضائع. إن التأثير التراكمى للأجواء التى تم تصميمها لفيلم روائى هو الذى يجب فهمه

لإدراك أهمية تصميم الإنتاج بالنسبة للحياة اليومية للجمهور. وينبع تأثير تصميم الإنتاج فى هذه الأمور أكثر من الإدراك العام بأن الحياة يمكن أن تكون منظمة وجميلة كالحياة التى تبدو فى صور سينمائية معتادة. وفى هذا المجال ليس هناك اختلاف كبير عن الإعلانات المعتادة، مع استثناء واحد مهم، فلأن الإعلان التليفزيونى أو على صفحات مجلة مصقولة يبيع بشكل واضح طريقة فى الحياة، فإنه يمكن رفض الإعلان، بينما الفيلم الروائى من ناحية أخرى لا يبيع شيئًا بشكل واضح إلا ذاته، لكنه فى الوقت نفسه يخلق إيهامًا بأن تلك الصور الكاملة والحياة المنظمة التى يقدمها فى متناول الإنسان وممكنة التحقيق.

وإذا افترضنا أن تصميم الإنتاج الأقل إثارة للملاحظة هو الذى يقع عند الطرف الواقعى (لأن السينمائيين يسعون جاهدين لإعطاء إيهام بأن الأحداث الروائية تحدث فى الوقت نفسه الذى يراها المتفرج)، فإنه يمكن أيضًا افتراض أن مصممى الإنتاج يحاولون إلى حد ما زرع القصة فى أجواء قابلة للتصديق ماديًا. وبكلمات أخرى فإن العالم على الشاشة يجب أن يقنع المتفرج بأنه موجود، من أجل إنجاح واقعية القصة. وفى الوقت ذاته، فحتى الأجواء السينمائية الأكثر واقعية فى الأفلام الروائية توحى بعالم ذى بناء منظم وقيم درامية عالية، حيث يتم تضمين التفاصيل بسبب أهميتها الموضوعية والرمزية للقصة والشخصية، وحيث تكون الأجواء خاضعة للمتطلبات الدرامية. لذلك فإنه حتى المنظر الواقعى المعقول مثلاً لمنزل أمريكى عادى للطبقة الوسطى فى الضواحى سوف يكون بالضرورة مرتبًا ونظيفًا، لأن فوضى الحياة اليومية ليست ضرورية للقصة، كما أن من غير المحتمل أن يظهر أى شخص وهو ينظفه أو يرتبه، إلا إذا كان ذلك مطلوبًا فى القصة على نحو ما. وعلى سبيل المثال، فرغم أن بطلة فيلم "ميلدريد بيرس"

(١٩٤٥) تجاهد طوال اليوم فى المنزل لكى تجعل الأمور تسير، ولديها ابنتان (إحداهما تتصرف بصبيانية زائدة)، وزوج عاطل، ولا أحد يساعدها، فإن منزلها أنيق تمامًا.

كما أن مصدر المال الذى يدعم هذه الأجواء لا يظهر عادة. وعندما يترك البطل "جمال أمريكى" (١٩٩٩) عمله، لا نرى أى تغير مادى فى طريقته فى الحياة، فهناك الأثاث الفاخر نفسه والستائر الثمينة بصرف النظر عن مثل هذه الظروف المتغيرة. وحتى فى حالة إظهار عمل شخصية ما، فإن ذلك يبدو خاضعًا لمخاوف الوحدانية. (البطالة مهمة بالنسبة لبطل "جمال أمريكى" لأنها جزء من أزمة منتصف العمر الخاصة به، لكنها ليست مهمة لأنه عاجز عن دفع فواتيره). وبكلمات أخرى، فإن كل أحداث القصة تكون مركزة على تلك العناصر "المثيرة للاهتمام" أو "الدرامية" من حياة الشخصية، وليس على أساس النشاطات اليومية العادية. وذلك تشويه حتى فى الفن. وبإضافة الأجواء الثرية ماديًا، والتصوير السينمائى القوى، فإن مثل هذه المبالغة الدرامية لا يتم التعبير عنها فى القصة والشخصيات فقط، ولكن أيضًا فى الأماكن التى تعيش فيها. وعندما يتم خلق تصميم الإنتاج بواسطة فنيين حاذقين مهرة، فإنه يقدم مثلاً أعلى ثريًا، وهذا هو المعيار المعاصر للأسلوب.

انظر أيضاً:

"التصوير السينمائى"، "طاقم الفنيين"، "الإخراج"، "الإضاءة"، "عملية الإنتاج".

FURTHER READING

Affron, Charles, and Mirella Jona Affron. *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

Albrecht, Donald. *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. New York: Harper & Row and the Museum of Modern Art, 1986.

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957.

Barsacq, Léon. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*. Revised and edited by Elliott Stein. Boston: New York Graphic Society, 1976.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7th ed. Boston: McGraw-Hill, 2004.

Heisner, Beverly. *Hollywood Art: Art Direction in the Days of the Great Studios*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1990.

LoBrutto, Vincent. *By Design: Interviews with Film Production Designers*. Westport, CT: Praeger, 1992.

Preston, Ward. *What an Art Director Does: Introduction to Motion Picture Production Design*. Los Angeles: Silman James Press, 1994.

Tashiro, Charles S. *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Charles Tashiro

ويليام كاميرون مينزيس

ولد فى نيوهافين، ولاية كونيكتيكات، فى ٢٩ يوليو ١٨٩٦

توفى فى ٥ مارس ١٩٥٧

ربما جاءت معظم شهرة ويليام كاميرون مينزيس لكونه مصمم إنتاج فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وكان طوال حياته الفنية المتميزة مشهورًا ببراعته كمخرج فنى، ومصمم إنتاج، وأقل شهرة كمخرج، وعمل مينزيس كمصمم يكشف عن تميز غير معتاد فى هوليود، فبينما يتسم معظم الإخراج الفنى وتصميم الإنتاج بالافتقار إلى الخيال الإبداعى والتعبير، كان مينزيس يملك موهبة فى خلق أجواء مؤثرة فى حد ذاتها، بصرف النظر عن متطلبات القصة.

وعلى سبيل المثال فإن عمله فى "ذهب مع الريح" يتسم بأنه أكبر من الحياة، متماشيًا مع تضخيم الفيلم للميلودراما الرومانسية لتصبح ذات أبعاد شبه ملحمية. والأجواء المصقولة المزخرفة فى الفيلم غير دقيقة من الناحية التاريخية، فهى بالغة الثراء (والنظافة) بحيث يستحيل وجودها الواقعى فى الجنوب خلال فترة ما قبل الحرب الأهلية. وبلا شك فإن هذه الأجواء المتخمة تعود فى جانب منها إلى طموحات منتج الفيلم ديفيد أوه سيلزنيك. ومع ذلك فإن فيلم "غزاة من المريخ" (١٩٥٣) الذى أخرجه مينزيس، ومارس فيه سيطرة أكبر، يُظهر أجواء مادية واضحة أيضًا وإن كانت مختلفة

تمامًا. فمن أجل تصميمات هذا الفيلم، ذهب مينزيس إلى الطرف المناقض لفيلم "ذهب مع الريح"، ليخلق صورًا أقرب إلى أن تكون تجريدية. وبينما كانت زوايا الكاميرا فى "ذهب مع الريح" فى أغلبها كسولاً، تتركز حول الممثل، وتواجهه من مسافة متوسطة، فإن زوايا الكاميرا فى "غزاة من المريخ" كانت تؤكد على التأثير البصرى أكثر من التأثير الدرامى، حتى إنها تعاملت مع الممثلين كأنهم جزء من الديكور.

وأشهر أفلام مينزيس كمخرج هو اقتباسه عن إتش جى ويلز فى "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦)، الذى لم يُنكر فى عناوينه دور مينزيس كمصمم إنتاج. وهو من الناحية البصرية يحمل الكثير من التشابه مع "غزاة من المريخ" أكثر من تشابهه مع "ذهب مع الريح"، ربما لأن الفيلمين من نمط أفلام الخيال العلمى. وفى هذين الفيلمين يتجلى ميل مينزيس إلى الزوايا المنخفضة التى تضع الممثلين فى مواجهة الديكور وتُظهر المعمار. وفى هذه الأفلام الثلاثة تأكيد على الأجواء المادية والمحيط المادى، لذلك فإن الكثير من شهرة مينزيس كواحد من أبز مصممى الإنتاج فى هوليود تعتمد على وضوح إسهاماته. وبينما مالت معظم الأفلام الهوليودية من الفترة الكلاسيكية إلى التعمد المنهجى للتقليل من العالم المادى من أجل التأكيد على القصة، فإن مينزيس سعى إلى إثارة انتباه المتفرج للأجواء المادية، وكان نجاحه فى أنه طبع درجة من التعبير الشخصى على عالم غير شخصى فى تصميمات أفلام هوليود.

مشاهدات مقترحة:

كمصمم إنتاج: "ذهــب مــع الــريح" (١٩٣٩)، "صــف الملــك" (١٩٤٢)، "كبرياء اليانكى" (١٩٤٢).

كمخرج ومصمم إنتاج: "غزاة من المريخ" (١٩٥٣).

كمخرج: "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦).

كمخرج مشارك ومخرج فنى مشارك (دون ذكر فى العناوين): "لــص بغداد" (١٩٤٠).

تشارلز تاشيرو

FURTHER READING

Frayling, Christopher. *Things to Come*. London: British Film Institute, 1995.

Haver, Ronald. *David O'Selznick's "Gone with the Wind."* New York: Bonanza Books, 1986.

Charles Tashiro

فيرديناندو سكارفيوتى

ولد فى بوتينزا بيشينا، ماركيزا، إيطاليا

فى ٦ مارس ١٩٤١، توفى فى ٢٠ أبريل ١٩٩٤

كان فيرديناندو سكارفيوتى مصمم مشاهد مسرحية ناجحًا قبل دخوله عالم السينما كمصمم إنتاج، وصعد إلى الشهرة اعتمادًا على مساهماته مع المخرجين لوكينو فيسكونتى وبيرناردو بيرتولوتشى. وكان أول أفلامه مع بيرتولوتشى "الممتثل" (١٩٧٠) هو الذى أكد شهرته. وإذا لم تكن شهرة بيرتولوتشى نفسها أو المصور السينمائى فيتوريو ستورارو، فإن سكارفيوتى مسئول مثلهما عن مظهر وإحساس الأفلام التى صنعها معهما.

ورغم أن هناك ميلاً لما هو مزخرف فى الكثير من أعماله، فإن هذه الأعمال تنطوى على طيف واسع من الأساليب. وعلى سبيل المثال فإن هناك أجواء أسلوبية صريحة فى أفلام مثل "فلاش جوردون" (١٩٨٠) و"الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، وهو ما يتناقض مع الأجواء الأكثر واقعية فى "الموت فى فينيسيا" (١٩٧١) و"ديزى ميللر" (١٩٧٤) و"التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٢). وعمله فى "الممتثل" يجمع القطع الفنية، والموضات، والعمارة من الثلاثينيات بحيث تكون قابلة للتصديق كأشياء فى الحياة اليومية، ومع ذلك فإنها مختارة بعناية بسبب تميزها البصرى. وللفيلم ثراء معقد، ليس متضمنًا فى أى من هذه الأشياء، لكنه موجود فى جمع هذه الأشياء معًا. وفيلم

"جيجولو أمريكى" (١٩٨٠) يغوى المتفرج ليتعاطف مع الشخصية المنفـرة، من خلال تغليفه بذوق رفيع وحسى للأزياء الراقية والموضات الحديثة. وفى "الموت فى فينيسيا"، تصبح وحدة البطل ومرضه متسمين بالجاذبية لأنهمـا مغلفان فى عالم نهاية القرن التاسع عشر، الذى يكاد أن يكـون خانقًـا فـى ثرائه. ومن المستحيل تخيل أى من هذه الأفلام بدون أجوائها، لأن أماكنهـا وأشيائها متكاملة مع معنى الأفلام.

وعلى النقيض فإن تصميمات سكارفيوتى الأكثر وضوحًا كانت أقـل نجاحًا. ففى الأجواء شبه المصطنعة لفيلم فلاش جوردون"، يكـون المـرء واعيًا بالقصد مـن صنع عالم شبيه بمجلات القصص المصورة، لكن الحياة لا تدب فيها أبدًا. ومشاهد الفانتازيا فى فيلم "الناس القطط" تشبه الاسكتـشات غير المكتملة، كما لو أن المخرج ومصمم الإنتاج لم يكونا متأكدين تمامًا من المعنى الذى تحققه الديكورات. والعناصر البصرية المبالغة فى "الوجـه ذو الندبة" لا توحى بشىء أكثر من كونها بهرجة وإبهارًا.

لقد كانت موهبة سكارفيوتى الأساسية، وربما أعظم تأثيراته، تكمن فى قدرته على خلق أجواء بصرية شديدة الأسلوبية، لم تكن بعيدة تمامًا عما يبدو ممكنًا فى عالم الحياة اليومية، على الأقل من الناحية النظرية. وتراثه يكمـن فى العثور على تلك النقطة من التوازن، حيث يتوقف تصميم الإنتـاج عـن كونه خلفية سلبية، ويصبح جزءًا متكاملاً مع معنى الفيلم، بدون أن يطغـى عليه بالمبالغة بالبصرية، حتى لو كان يخلق واقعًا مبالغًا.

مشاهدات مقترحة:

"الممتثل" (١٩٧٠)، "الموت في فينيسيا" (١٩٧١)، "التانجو الأخير في باريس" (١٩٧٢)، "ديزي ميللر" (١٩٧٤)، "جيجولو أمريكي" (١٩٨٠، دون ذكر في العناوين)، "الناس القطط" (١٩٨٢)، "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣، دون ذكر في العناوين)، "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧)، "السماء الواقية" ١٩٩٠، "ألعاب" (١٩٩٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Sklarew, Bruce H. *Bertolucci's "The Last Emperor": Multiple Takes*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Thompson, David. *Last Tango in Paris*. London: British Film Institute, 1998.

Charles Tashiro

عمليـة الإنتـاج

Production Process

يتضمن الإنتاج السينمائى مجموعة معقدة من العمليات التى توازن بين الاحتياجات الجمالية والمالية والتنظيمية. وهذه العمليات قـد تغيـرت عبـر الزمن، فقد نشأت بعض التغيرات نتيجة للأنواع المختلفة من الـسينما التـى سادت فى مختلف الصناعات السينمائية، بينما نشأت تغيرات أخرى من تغير شكل التنظيم فى الصناعة، وكانت تغيرات ثالثة ناتجة عن تطور التكنولوجيا. وحتى الوقت الحاضر، فإن الممارسات السينمائية المستخدمة لخلـق أنـواع مختلفة من السينما قد تتنوع إلى حد كبير. فعملية إنتاج فيلم من تمثيل ممثلين تختلف جوهريًا عنها فى فيلم تحريك. ومع ذلك فإن المراحل الأساسية التـى يمضى فيها الإنتاج يمكن تحديدها بوضوح بصرف النظر عن نوعية الفيلم. وتنقسم هذه العملية تقليديًا إلى أربعة أجزاء: التطوير الذى يتعلـق بـصياغة فكرة الفيلم والتخطيط والتمويل للمشروع السينمائى، ثم التحضير للتـصوير عندما يتم تجميع وتحضير الموارد الرئيسة مثل فريق الممثلين وطاقم الفنيـين وأماكن التصوير، ثم مرحلة التصوير الأساسى وهى الفترة التى يـستغرقها التصوير الفعلى، وأخيرًا ما بعد التصوير الذى يتـضمن مونتـاج اللقطـات وإضافة المؤثرات البصرية وشريط الصوت.

تطوير عملية الإنتاج فى الولايات المتحدة

كانت الأفلام المبكرة فى تسعينيات القرن التاسع عشر أقصر كثيرًا وأقل تعقيدًا من الناحية التقنية، مقارنة بالأفلام الروائية الطويلة فى القرن الحادى عشر. وكقاعدة عامة، لم تكن هذه الأفلام تتطلب سيناريو أو طاقم كبير، وكان معظمها أفلامًا غير روائية، والتى كانت تتضمن فى بعض الحالات مجرد وضع الكاميرا أمام مشهد فى الشارع (أو منظر آخر)، والتصوير لمدة قصيرة، ثم تحميض وطبع الفيلم، وعرضه بدون مونتاج. وكان الأخوان لوميير: أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) يصنعان بواسطة "السينماتوجراف" الشهير هذه النوعية من الأفلام، فقد كان كاميرا سينمائية، وطابعة، وآلة عرض، كلها فى آلة واحدة. ويمكن لمشغل كاميرا مصحوب بهذه الأداة أن يلتحق بمسارح الفودفيل، التى كانت تتضمن فى برامجها تلك الأفلام، وكان على مشغل الكاميرا أن يصور مشاهد ويطبعها، ويعرضها، كل ذلك فى يوم واحد.

من الأنواع الشهيرة آنذاك فصول المنوعات المصورة سينمائيًا، وأفلام الحيل، التى كان محورها المؤثرات الخاصة. وكانت هذه الأفلام - على عكس الأفلام التسجيلية المذكورة - تتطلب إعدادًا، وديكورات بدائية، وأزياء، وإكسسوارات. كما كانت أفلام الحيل تتطلب تقنيات إنتاج مبتكرة أكثر من الأفلام التسجيلية وفصول المنوعات. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "إعدام مارى ملكة الأسكتلنديين" (١٨٩٥) تضمن إيقاف الكاميرا قبل أن يضع الممثل روبرت توماى - الذى قام بدور مارى - رأسه على منصة الإعدام، ثم استخدام دمية لمشهد فصل الرأس عن الجسد.

وكانت أفلام الحيل وفصول المنوعات تُصنع بسهولة أكثر في أستوديو، وفيلم "إعدام ماري" تم تصويره في أول أستوديو سينمائي كان يحمل اسم "بلاك ماريا" ويملكه توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١)، وقد افتُتح الأستوديو في نيوجيرسي في عام ١٨٩٢. ورغم أنه كان بدائيًا بالمعايير المعاصرة. فقد تم تصميمه بعناية لكي يتعامل مع مختلف الظروف المتغيرة التي واجهتها صناعة الأفلام آنذاك. وكان له سقف مفتوح لكي يسمح بضوء الشمس - الضروري في تلك الفترة حيث إن كل التصوير السينمائي كان يعتمد على الضوء الطبيعي - وبناء كامل يستقر على محور دوار لكي يحافظ على مواجهته للشمس. وسار السينمائيون الآخرون في الطريق ذاته، سواء في الولايات المتحدة وخارجها، ومن بينهم شركة بيوجراف التي بنت أستوديو فوق السطح في نيويورك في عام ١٩٩٦، وجورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) الذي أنشأ أستوديو مغلف بالزجاج قرب باريس في عام ١٨٩٧.

وكانت الأفلام التي تُعد مشاهدُها تتطلب تخطيطًا مسبقًا، لكن ذلك فكان في الفترة المبكرة يميل إلى أن يكون قليلاً، وكان يترك في معظم الأحيان لمخرج الفيلم. ومع انتقال الشركات السينمائية لصنع الأفلام على نطاق واسع، تأسست عمليات تخطيط أكثر منهجية. فوضع جداول معتنى بها يسمح بالاستخدام الفعال للموارد، كما يضمن سيرًا منتظمًا لصناعة الأفلام. وشيئًا فشيئًا، تولى المنتجون تحكمًا أكثر من المخرجين في تخطيط المشروعات، كما اقتصر عمل المخرجين شيئًا فشيئًا على وظيفة مدير المشروع، الذي يلتزم بجدول صارم وضوابط في الميزانية، كما أن عليه أن يصور الفيلم طبقًا لسيناريو تم تطويره في مكان آخر من هذا النظام.

ونشأ ابتكاران مهمان فى الإدارة، كان لهما تأثير كبير فى تغير ميزان القوى بين المنتجين والمخرجين. والأول هو تأسيس جداول الإنتاج بين عامى ١٩٠٧ و١٩٠٩، أما الثانى فهو إدخال وتطبيق سيناريو الاستمرارية، والذى بدأ استخدامه بشكل منتظم فى بداية العقد الثانى من القرن العشرين. (سيناريو الاستمرارية هو تفريغ مشاهد السيناريو بحيث تضم المشاهد التى تدور فى مكان واحد – أيًا كان وضعها فى السيناريو أو زمن الأحداث – ليتم تصويرها معًا – المترجم). وساعدت جداول الإنتاج على تدفق سير النشاطات واحدًا وراء الآخر، لضمان أقصى قدر من الاستفادة من طاقة الأستوديو والموارد البشرية، واعتمدت هذه الجداول بالتالى على سيناريوهات الاستمرارية التى وفرت خطوطًا تفصيلية لكل مشروع سينمائى. ومع تزايد طول الأفلام الروائية لتصبح هى السائدة فى الإنتاج السينمائى، لعبت سيناريوهات الاستمرارية دورًا مهمًا فى تحديد الموارد، مثل الممثلين، والفنيين، والديكور، والمعدات، المطلوبة للإنتاج، بالإضافة لضمان تخطيط الحبكات مسبقًا. وبينما ظهرت هذه الابتكارات فى جانب منها كنتيجة للاعتماد المتزايد على الأفلام الروائية، فإن جعلها الإنتاج أكثر سهولة فى التخطيط والتصوير ساعد على سيادة هذه النوعية من الأفلام.

وبحلول عام ١٩١٦، كان هذا النظام قد ترسخ تمامًا، وأصبح معروفًا باسم "نظام وحدة المخرج المتعدد"، وفى ظل هذا النظام كان لدى كل شركة العديد من وحدات صنع الأفلام، ويرأس كل وحدة مخرج، وتضم طاقمًا كاملاً للإنتاج. أما الموارد الأخرى – مثل الممثلين – فقد كان يتم جلبهم من الموارد المجمعة التى استطاعت شركة الإنتاج توفيرها حسب احتياجات كل

وحدة (أى أن الشركة تحتكر مجموعة من الممثلين، وتكلف بعضهم بالعمل فى مشروع ما – المترجم). وأدت تعديلات لاحقة على هذا الجدول إلى "نظام المنتج المركزى"، حيث يتولى المنتجون مسئولية الإشراف على عدد من المشروعات فى وقت واحد، بالإضافة للإشراف على المخرجين الذين يعملون فى هذه المشروعات. وكانت تلك الطريقة فى تنظيم الإنتاج السينمائى هى أساس النظام المستخدم طوال "عصر الأستوديو" فى الولايات المتحدة (ما بين ١٩٢٠و ١٩٦٠ تقريبًا)، وهو النظام الذى سيطرت عليه مجموعة قليلة من الشركات المندمجة فى مجالات الإنتاج/ التوزيع/ العرض. وسرعان ما اعتبر هذا النظام نموذجًا لأفضل ممارسة فى الصناعات السينمائية الأخرى التى تبنى العديد منها تقنيات هذا النظام.

وظل هذا النظام مستخدمًا وساد صناعة السينما حتى اليوم. وهناك أسباب مختلفة لبقائه وسيطرته، أولها أن العديد من المتطلبات التقنية الأساسية لصناعة الأفلام لم تتغير بشكل كبير عبر السنين، والثانى هو أن معظم المهارات المطلوبة لصناعة الأفلام موجودة الآن فى المعرفة المهنية والممارسات الاحترافية التى تحميها الاتحادات والنقابات والمجتمعات المهنية. وأخيرًا فإن نظم إدارة المشروعات التى طورت خلال عصر الأستوديو لا تزال تعطى فوائد عملية واقتصادية مهمة. ورغم أن المراحل المختلفة لعملية الإنتاج تم تطويرها من أجل تحقيق متطلبات الأفلام الروائية الطويلة التى يقوم بتمثيلها ممثلون حقيقيون، فإن العديد من عناصر هذا النظام تستخدم لإنتاج أنواع أخرى من الأفلام، مثل الأفلام التسجيلية والقصيرة.

التطوير والتخطيط

كان الاعتماد المتزايد على إنتاج الأفلام الروائية الطويلة – التى حلت محل سيطرة الأفلام القصيرة – يتطلب مزيدًا من الالتزام الواضح من جانب الموارد المالية والبشرية. كما أن تحديد واستخدام هذه الموارد بشكل فعال يتطلب التخطيط، وهو ما أدى إلى الكثير من الاهتمام بالتطوير وإعداد ما قبل التصوير داخل نظام الأستوديو الأمريكى أكثر مما كان عليه من قبل.

وخلال عصر الأستوديو، كان يتولى التطوير والتخطيط المسئولون التنفيذيون فى الشركة، واعتمد ذلك على عاملين: الأول هو تقديرات رئيس إدارة التوزيع فيما يخص عدد وطبيعة الأفلام المطلوبة للوفاء باحتياجات دور العرض، والثانى هو الحاجة للاستفادة القصوى من الموارد الداخلية للشركة، مثل الفنيين المتخصصين، والديكورات، والأزياء. وكان التنفيذيون الكبار فى الشركة يقرون الميزانية الكلية كل عام، واعتمادًا على هذه الميزانية يخصصون النفقات المطلوبة لكل مشروع سينمائى.

وبمجرد تحديد مجموعة المشروعات فيما يخص الميزانية والنمط الفيلمى، يبدأ التخطيط لكل فيلم على حدة. وفى العادة فإن المشروعات تولد فى إدارة السيناريو، وهى وحدة قام كل المنتجين الكبار بتأسيسها بحلول عام ١٩١١. وفى العادة يتم اختيار السيناريوهات ممكنة التنفيذ بواسطة قراء لمصادر موجودة بالفعل مثل الروايات، والمسرحيات، والبرامج الإذاعية، وحتى الأفلام السابقة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) كان موجودًا من قبل فى كل هذه الأشكال، قبل أن يتم إنتاجه كفيلم. وهناك أفلام أخرى تولد كسيناريوهات أصلية (مكتوبة أصلاً للسينما – المترجم)،

عادة بواسطة كتاب تعاقد الأستوديو معهم، حيث إنه نادرًا ما يشترى المنتجون سيناريوهات أصلية من كتاب بالقطعة، وذلك بسبب الخوف من سرقة حقوق التأليف.

وبينما يتم اختيار بعض المشروعات لمزايا تتفرد بها، فإن البعض الآخر تكون أنماطًا فيلمية أو حلقات لاحقة لأفلام سابقة، تستغل النجاح المضمون والموارد الموجودة بالفعل. ومن الأمثلة على ذلك فيلم شركة إخوان وارنر الموسيقى "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" (١٩٣٣)، وفيلم الرعب لشركة يونيفرسال الذى بدأ سلسلة "فرانكينشتاين يقابل الرجل الذئب" (١٩٤٣). وبعض السيناريوهات يتم الاتفاق عليها لكى يقوم ببطولتها نجوم من الذين تعاقدت معهم الشركة، مثل "الطريق إلى مراكش" (١٩٤٢)، والذى كان واحدًا من سلسلة سيناريوهات أصلية ليقوم ببطولتها بوب هوب وبينج كروسبى.

وبمجرد أن يقدم قسم السيناريو ترشيحاته لأفلام ممكنة التنفيذ، يتم تحديد السيناريوهات والمنتجين المشاركين الذين سوف يشرفون على التطوير وعملية الإنتاج. وفى العادة فإن هذه العملية تبدأ بسيناريو يصف الحبكة فى شكل نثرى. ثم تأتى بعد ذلك معالجة تقدم تفاصيل أكثر حول كل مشهد، ثم يتم تحضير سيناريو يتضمن الحوار، وأخيرًا يقوم سيناريو التصوير بتحليل الحدث إلى لقطات، ويقدم إرشادات لأوضاع وحركات الممثلين وأوضاع الكاميرا.

وتتبع السيناريوهات شكلاً متفقًا عليه كمعايير، مع تعليمات مختصرة حول الكاميرا والديكور فى الجانب الأيسر من الصفحة، والحوار على

اليمين. (بالطبع يكون العكس فى اللغة العربية – المترجم). وكل خطوة من هذه العملية نخضع لتقييم نقدى تفصيلى والعديد من المراجعات والتنقيحات قبل السماح لها بأن تمضى إلى المرحلة التالية من الكتابة. ومع تطور المشروع، تتم مناقشة وتقرير عناصر الإنتاج الأخرى، مثل اختيار فريق الممثلين، وتؤدى هذه القرارات بدورها إلى مزيد من تطوير السيناريو. وفى العادة تكون المسودات المتتابعة من كتابة كتاب مختلفين، يُذكر أسماء بعضهم فى عناوين الفيلم ولا يُذكر آخرون. وفى بعض الأمثلة المتطرفة مثل "الأبد ويوم واحد" (١٩٤٣) احتوت العناوين على أسماء واحد وعشرين كاتبًا.

وتلك العملية المدققة لتطوير السيناريو مطلوبة ليس فقط لضمان أن القصة سوف تكون مسلية وذات جاذبية، ومن ثَمَّ جماهيرية، ولكن أيضًا لضمان توفر المصادر المطلوبة لتحويل هذا السيناريو إلى فيلم، وأنه يمكن أداء العملية كلها فى حدود الميزانية والجدول. (وسيناريو الاستمرارية يعمل كمسودة للمهام المطلوبة خلال مرحلة ما قبل التصوير، مثل اختيار الممثلين وبناء الديكور. وبمجرد البدء فى التصوير، يكون سيناريو الاستمرارية هو المرجع للنشاطات اليومية المشتركة فى تصوير الفيلم. والمهام المطلوب إنجازها – مثل خلق إعدادات الكاميرا المختلفة – تتم معرفتها مسبقًا، ويمكن جدولتها لتحقيق أقصى قدر من الفاعلية. كما أن لسيناريو الاستمرارية فائدة أخرى، إذ إنه يجعل من السهل تمامًا على مكتب الإنتاج مراقبة تقدم التصوير، والتدخل مبكرًا إذا ظهرت مشكلات، وهو ما يحدث كثيرًا إذا ما تبين أن هناك مشاهد صعبة ومكلفة فى تصويرها بشكل غير متوقع، بما يؤدى إلى مزيد من تعديل السيناريو.

وخلال عصر الأستوديو، كان التخطيط وقرارات تحديد المصادر يتم اتخاذها فى سياق مشروعات متعددة، وذلك يعود إلى منطق الاستثمار فى مشروعات معينة ذات علاقة قوية بما ينوى الأستوديو إنتاجه وعرضه فى عام ما. وكان تفكيك نظام الأستوديو فى بداية الخمسينيات قد شهد عودة إلى تخطيط إنتاج الأفلام كوحدات فردية، وهى عملية عرفت باسم "نظام وحدة الباقة"، الذى أصبح سائدًا خلال الخمسينيات والستينيات عندما بدأت الأستوديوهات فى تقليل إنتاجها، ويعود ذلك فى جانب منه إلى قرارات منع الاحتكار التى أجبرت الأستوديوهات على التخلص من دور العرض التابعة لها، مما أدى إلى فقدان التحكم فى العرض. كما عاد ذلك أيضًا إلى التدهور فى أعداد الجمهور، الذى كان ناتجًا عن العديد من العوامل، مثل فترة ازدياد عدد المواليد والشعبية المتزايدة للتليفزيون. وبذلك فإن تقليل الإنتاج كان يعنى أنه لم يعد بمقدرة الأستوديوهات الاحتفاظ بالتعاقدات مع فنانين وفنيين مرتفعى الأجور، فلم يعد ذلك يستحق تكلفته، مع فقدان التحكم فى العرض، ولم يعد يستحق أيضًا الحفاظ على بنية تحتية كانت تعتمد على التدفق المستمر فى الإنتاج السينمائى.

لذلك تركت الأستوديوهات الفنانين والفنيين ينفصلون عنها، وبيعت الأصول المادية، وأغلقت إدارات مثل الملابس والإكسسوار. وعادت صناعة الأفلام إلى منطق الإنتاج فيلمًا فيلمًا الذى كان سائدًا فى الفترة المبكرة لصناعة السينما. وعند التخطيط لفيلم، أصبح من الضرورى التوازن بشكل منفصل بين العناصر المختلفة والتفاوض حولها: النجوم، والمخرج، والسيناريو. وبمجرد توفير العناصر الأساسية، يتم البحث عن تمويل الإنتاج على أساس كل فيلم على حدة. وفى صناعة السينما المعاصرة تولد معظم

المشروعات السينمائية مع المقاولين. وكقاعدة عامة، فإنه يتم تمويل الأفلام على أساسا مزاياها الفردية، وليس على مزايا إسهامها فى إستراتيجية إنتاج وتوزيع لشركة كبرى.

وذلك التغير فى طريقة تنظيم الصناعة كانت له نتائجه المهمة على مرحلة التطوير فى الإنتاج السينمائى. فلأن الفنانين الرئيسين مستقلون وليسوا مرتبطين بشركة، فقد أصبح أكثر صعوبة ضمان بقائهم جميعًا ملتزمين بالمشروع وحتى اكتماله. وكقاعدة، فإن الأشخاص الرئيسين مثل الممثلين والمخرجين يصبحون ملتزمين بفيلم من خلال تعاقد، فقط عند الحصول على التمويل، وتحديد موعد للبدء فى التصوير. وعلى عكس عصر الأستوديو، عندما كان التمويل يأتى من ميزانيات مخصصة داخل الشركة، فإن التمويل فى عصر ما بعد الأستوديو يأتى على هيئة قطعة من هنا وقطعة من هناك، من عديد من الشركات والأفراد وقد تستغرق هذه العملية حتى تنتهى زمنًا طويلاً، حتى إن المخرجين والممثلين الذين كانوا فى الأصل متحمسين للفيلم قد يكونون قد ارتبطوا بفيلم آخر.

ومن المفارقات أن تأثير عدم ضمان التمويل على التزام الأشخاص الرئيسين قد زاد من عدم ضمان التمويل ذاته. فمشاركة الممولين تعتمد على وجود النجوم أو المخرجين المشهورين، فإذا خرج بعض الأفراد الرئيسين من المشروع فقد يؤدى ذلك إلى تراجع اتفاقات التمويل، مما يؤدى بالتالى إلى تأجيلات، ثم إلى مزيد من خروج أشخاص رئيسين، فينتهى مشروع بدا فى الأصل واعدًا إلى حد كبير.

ومشكلات الحصول على تمويل كافٍ وملتزم بالإنتاج قد زادت كثيرًا، منذ تفكك نظام الأستوديو. فالمصادر المتعددة للتمويل، والتى تسود فى القرن الحادى والعشرين، تزيد إمكانية "التأجيلات التى تنتهى، ومن ثمَّ فشل المشروع. وإذا لم يكن لدى الممولين ثقة فى طريقة تقدم التطوير، أو إذا تغيرت أوضاعهم المالية، فإنهم قد يقررون عدم صنع الفيلم، مما يجعل المشروع يبدأ من جديد، ليبحث المنتج عن التمويل فى مكان آخر. وذلك القلق المالى، بالإضافة إلى التغير الدائم فى الأشخاص المشاركين، يعنى فى العادة تأخيرًا كبيرًا فى عملية التطوير. والمشروع الأثير عند المخرج ريتشارد أتينبره "غاندى" (١٩٨٢) مضى خلال اثنى عشر سيناريو، وسبعة عشر عامًا من التطوير، قبل أن يصل إلى مرحلة ما قبل التصوير.

وبالعكس، فإن هناك أفلامًا فى عصر ما بعد الأستوديو مضت فى فترات أقصر من التطوير مقارنة بالأفلام التى صنعت فى ظل نظام الأستوديو، وهذا أدى فى بعض الحالات إلى أفلام ناجحة نقديًا و/ أو تجاريًا. والمقاول الأمريكى روجر كورمان – الذى حقق شهرة خاصة فى مجال أفلام استغلال الموضوعات الخاصة قليلة الميزانية – صنع بعضًا من أشهر الأمثلة على ذلك. (ويجب فهم مصطلح "المقاول" هنا بمعنى الشخص الذى يدبر التمويل ويصنع الأفلام فيلمًا فيلمًا – المترجم). فلقد استلهم صنع فيلم "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠) من ديكورات قائمة بالفعل، وتم التفكير فيه وكتابته خلال أسبوعين وتصويره فى يومين، حتى يمكن استغلال الديكورات قبل تفكيكها. وهناك مخرج آخر استثمر وجود ديكورات قائمة، هو وين وانج، فبعد تصويره مباشرة لفيلم "دخان" (١٩٩٥)، قام بتصوير "أزرق فى

الوجه" (١٩٩٥) فى ستة أيام، اعتمادًا على أفكار دونها الكاتب بول أوستر خلال تصوير الفيلم الأول، وتم تجميعه من مشاهد مرتجلة فى معظمها، باستخدام الممثلين أنفسهم مع عديد من الأدوار المساعدة التى قام بها على عجل بعض المشاهير.

وقد تبدو الفترات القصيرة للتطوير جذابة للوهلة الأولى، لكنها فى الأغلب تؤدى إلى نتائج سلبية فيما يخص تكامل الفيلم. فعندما قام كورمان بتصوير "الرعب" (١٩٦٣)، مستخدمًا ديكورات وممثلى فيلمه "الغراب" (١٩٦٣)، كان "الرعب" يعتمد فقط على مشاهد مكتوبة على عجل دون فكرة واضحة عن السرد أو القصة. وبدلاً من تحقيق كفاءة فيلم "الدكان الصغير للرعب"، احتاج هذا الفيلم إلى تسعة شهور أخرى لتصوير مشاهد تم التفكير فيها مشهدًا مشهدًا، حتى يتحقق تراكم كافٍ من اللقطات يمكن تحويلها إلى فيلم روائى طويل، وقد تم تصوير هذا الركام بواسطة خمسة آخرين من المخرجين لم تذكر أسماؤهم فى العناوين، هم فرانسيس فورد كوبولا، وجاك نيكولسون، ومونتى هيلمان، ودينيس جيكوب، وجاك هيل، وأصبح هذا الفيلم من أكثر عمليات الإنتاج التى تعرضت للتأجيلات فى حياة كورمان الفنية.

وقد عانت الكثير من الأفلام المستقلة من الوقت شديد القصر فى التطوير، لأن المنتج لم يتلق أى دفعات حتى يتم الإعداد للتصوير، مما أدى إلى الإسراع بقدر الإمكان فى هذه المرحلة، ومع ذلك فإنه حتى أفلام الأستوديوهات كبيرة الميزانية قد تعانى أحيانًا من التطوير غير الكافى، مثل الفيلم ذى الميزانية ٣٥ مليونًا من الدولارات "رحلة النجوم: الفيلم" (١٩٧٩) الذى بدأ تصويره قبل اكتمال السيناريو.

مرحلة ما قبل التصوير

بمجرد إنجاز الاتفاق الأساسى على السيناريو، تبدأ التحضيرات الأولية للتصوير الفعلى. ويتم تحديد المخرج، والممثلين، وطاقم الفنيين، بينما يستمر تطوير السيناريو، وتدمج الاقتراحات التى يبديها المخرج، ويتم تفصيل السيناريو ليلائم صورة النجوم الذين تم اختيارهم. ويحصل كل فرد على الفنيين على نسخة من السيناريو لمساعدة تحضيرات التصوير الأساسى. وتُتخذ القرارات حول الأجزاء التى سوف يتم تصويرها فى ديكورات الأستوديو، وتلك التى سوف تُلتقط فى مواقع حقيقية. وبشكل عام يفضّل تصوير الأستوديو لأنه يتيح درجة أكبر من التحكم فى العناصر الفنية والعملية لعملية الإنتاج، كما أنه يتفادى نفقات النقل وإعاشة الممثلين والفنيين والمعدات. لكن التصوير فى المواقع الحقيقية يكون أفضل لتحقيق قدر أكبر من الواقعية. ولهذا النوع من التصوير تُختار المواقع خلال مرحلة ما قبل التصوير، ويتم اتخاذ كل الترتيبات العملية للإعداد لوصول الممثلين والفنيين.

وفى ظل نظام الأستوديو، فإن الشركات الكبرى لم تستخدم فقط تنويعة من الأستوديوهات المغلقة، ولكن أيضًا مساحات ممتدة ذات ديكورات مرنة تظل مقامة للاستخدام المتكرر. وعلى سبيل المثال فإن أجزاء من ديكورات مدينة أورشليم التى بُنيت لفيلم سيسيل بى دى ميل "الملك الملوك" (١٩٢٧) يمكن رؤيتها أيضًا فى "كينج كونج" (١٩٣٣) و"حديقة الله" (١٩٣٦) و"ذهب مع الريح" (١٩٣٩) وأفلام أخرى. وإعادة تهيئة الديكورات، بتغييرات سطحية تخفى استخدامها المتكرر وكانت عاملاً مهمًا فى اقتصاديات نظام الأستوديو. ويتم إعادة إعداد الديكورات الموجودة بالفعل، وبناء ديكورات

جديدة فى حالة الضرورة (رغم تفادى ذلك بقدر الإمكان بسبب نفقاته واستهلاكه الوقت). وبالإضافة إلى الديكورات القائمة، تحتفظ الشركات الكبرى أيضًا بمجموعات كبيرة من الأزياء، والأثاث، والأسلحة الزائفة، وحتى الحيوانات الحية، والتى يمكن لكل فيلم أن تحجز بعضها للاستخدام. وكانت هذه النشاطات خلال عصر الأستوديو منظمة داخليًا بواسطة رؤساء الأقسام الذى يعملون لضمان أن تكون هذه الموارد جاهزة للاختيار والاستخدام خلال مرحلة ما قبل التصوير. وبعد تفكيك نظام الأستوديو، أصبح من الشائع تأجير مساحات فى الأستوديوهات، وأزياء، وإكسسوارات، ومواد أخرى من تجار مستقلين يقدمون هذه الخدمات المتخصصة لصناعة السينما.

وقبل بدء التصوير، يتم تحضير جدول التصوير، وهذا الجدول يصف بالترتيب المشاهد التى سوف يتم تصويرها، والتى يختلف ترتيبها فى العادة عن ترتيب ظهورها فى الفيلم بعد اكتماله. وتتيح الخطة للفيلم أن يتم تصويره بسرعة وبأقل التكاليف بقدر الإمكان. فكل المشاهد التى تستخدم ديكورًا واحدًا أو موقعًا معينًا يتم تصويرها فى العادة بعضها البعض. كما أن مدى وجود الممثلين قد يفرض ترتيب تصوير المشاهد، وعلى سبيل المثال بدأ تصوير "جولد فينجر" (١٩٦٤) فى ميامى بدون النجم شون كونرى، الذى كان لا يزال يعمل فى فيلم "مارنى" (١٩٦٤) آنذاك. وتمت إعادة بناء ديكورات فندق "فونتا نبلو" فى أستوديوهات باينوود فى إنجلترا بمجرد فراغ كونرى، كما استخدمت تقنية العرض الخلفى لدمج اللقطات التى صُورت فى المواقع الحقيقية.

ويعد بعض المخرجين أن تصوير المشاهد بغير ترتيب تتابعها في السيناريو سببًا في إنقاص القيمة الفنية، وفي بعض الحالات النادرة يصر المخرجون على تصوير الأفلام في تتابعها، لإتاحة أكبر قدر من اندماج الممثلين في أدوارهم، لكن ذلك كثير التكاليف. والمخرج البريطاني كين لوتش، صاحب أفلام "صخور ممطرة" (١٩٩٣)، "لادى بيرد، لادى بيرد" (١٩٩٤)، "عمر السادسة عشر الجميل" (٢٠٠٢)، أحد المدافعين المشهورين عن التصوير في تتابع السيناريو، لذلك فإن الأداء القوى للممثلين هو دائمًا أحد الأركان المهمة في أفلامه.

التصوير الأساسى

مع أول يوم من التصوير، من المفترض أن يكون كل فرد من أفراد طاقم الفنيين قد عرف جيدًا جدول التصوير، ويجب تجهيز كل المعدات الضرورية ليوم العمل. ويزود كل فرد من الفنيين بالأوردر الخاص به، والذى يحدد متى ولماذا يجب أن يكون موجودًا فى مكان التصوير. وسوف يكون قد تم بناء الديكورات وتجهيزها، ووضعت المصابيح طبقًا للجدول المتفق عليه بين المخرج ومدير التصوير. وتوضع الكاميرات والميكروفونات فى مكانها المحدد، وتتم تجربة حركات الكاميرا وضبط الإضاءة بمساعدة الدوبليرات الذين يتحركون طبقًا للحدث. كما تحدد علامات على الأرضية لضمان أن الممثلين سوف يقومون بالحركات نفسها عند تصوير المشهد. وبينما يجرى ذلك يمضى الممثلون فى أقسام الأزياء، والشعر، والماكياج.

وبمجرد التجهيز الدقيق للعناصر الفنية من تصوير المشهد، وارتداء الممثلين لملابس الأدوار، يتم استدعاؤهم لمكان التصوير. وتحت قيادة المخرج ينفق بعض الوقت عادة فى البروفات قبل تصوير المشهد.

وعندما يكون المخرج جاهزًا للتصوير، يطلب المساعد من الجميع الصمت. وإذا كان التصوير يتم فى أستوديو، تغلق الأبواب ويضاء مصباح أحمر فوقها علامة على منع الدخول. ويرشد المخرج كلاً من مشغل الكاميرا ومسجل الصوت أن يبدأ فى التسجيل. ويكتب رقم المشهد والالتقاطة على الكلاكيت، وينطق بهما عامل الكلاكيت الذى يغلقها بصوت عالٍ، بما يساعد على تحقيق تزامن الصوت والصورة فى مرحلة ما قبل التصوير. ثم يصيح المخرج "أكشن" ويبدأ الممثلون فى الأداء.

ولا تكون الالتقاطة الأولى عادة ناجحة، فقد يفسدها تلعثم الممثلين فى الحوار، أو أخطاء حركة الكاميرا أو ضبط البؤرة، أو عندما تظهر المصابيح أو الميكروفونات فى الكادر، لذلك فإن الالتقاطة المتكررة لا يمكن تفاديها. وبعض المخرجين، مثل دابليو إس فان دايك الذى يطلق عليه "وودى الالتقاطة الواحدة، يحاولون التقليل من ذلك بقدر الإمكان، بينما اشتهر آخرون، مثل فريتز لانج وستانلى كوبريك بأنهم يلتقطون عددًا كبيرًا من الالتقاطات قبل أن يشعروا بتحقيق ما يسعون إليه. والبعض يذهب إلى آخر المدى مثل شارلى شابلن عندما أخذ ٣٢٤ التقاطة لمشهد واحد من فيلم "أضواء المدينة" (١٩٣١)، حيث يشترى الصعلوك الصغير زهرة من الفتاة الضريرة (فيرجينيا تشيريل). وبشكل عام فإن التخطيط الدقيق وإجراء

البروفات يمكن أن يقللا من عدد الالتقاطات، واختزال مـا يـضيع بـدون ضرورة من الفيلم الخام المكلف.

وصعوبة اتخاذ قرار إذا ما كانت التقاطة ما مرضية قد قلت إلى حـد كبير منذ إدخال الفيديو إلى عملية التصوير، وهذه الممارسة كان الرائد فيها الممثل والمخرج جيرى لويس عندما كان يصور أول أفلامه كمخرج "خـادم الفندق" (١٩٦٠)، الذى قام أيضًا ببطولته. بحث لويس عن طريقة للمراجعة الفورية لتسجيل أدائه التمثيلى، وقرر اسـتخدام فيـديو مرتبطـة بالكـاميرا الرئيسة، لتسجل الحدث نفسه، وعرف هذا الابتكار باسم "الفيديو المـساعد"، كما أن الابتكار الحديث للتصوير السينمائى الرقمى لم يؤد فقط إلى إمكانيـة مشاهدة اللقطات التى تم تصويرها فى أى وقت، ولكن أيضًا لأنهـا وسـيلة اقتصادية يمكن بها للمخرج أن يطلب عددًا أكبر من الالتقاطات مقارنة بالفيلم الخـام مقاس ٣٥ مم أو حتى ١٦ مم، حيث إن شـرائط الفيـديو الرقميـة أرخص بكثير.

وعندما يرضى المخرج عن الالتقاطة، يأمر بطبعها، وقد يظل المشهد نفسه مطلوبًا للتصوير من زوايا كاميرا مختلفة، أو قد يتم تصوير مشهد مـا بواسطة عدة كاميرات فى وقت واحد، وهذا يتيح عديدًا من الإمكانات عنـد الوصول إلى مرحلة المونتاج، وتكون طريقة نافعة بشكل خاص عنـدما لا يمكن تصوير مشهد ما إلا مرة واحدة فقط بسبب الخطر أو التكاليف. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "ذهب مع الريح" استخدم كـل كـاميرات التكنيكلـر الموجودة آنذاك لتصوير المشهد الذى يصور حريق أطلانطا.

وعند نهاية كل يوم تصوير، يتم تحميض الفيلم، وطباعة الالتقاطـات التى اختارها المخرج، وتُعرض للمخرج ومسئولى الإنتاج التنفيـذيين فـى

الشركة، وتستخدم هذه "اللقطات اليومية" لتقييم تقدم إنتاج الفيلم، كما أنها تكشف عن أخطاء لم يُلتفت إليها خلال التصوير، وتوجه الانتباه إلى المشاهد التي ينبغي إعادة تصويرها بينما لايزال الممثلون موجودين والديكورات قائمة.

وبينما يركز المخرج اهتمامه على تصوير المشاهد الرئيسة - عادة تلك التي يظهر فيها النجوم - قد توكل مشاهد ولقطات أخرى لوحدات تصوير أخرى. وغالبًا ما تُستخدم وحدة ثانية للتصوير في مواقع أخرى، وتصوير الخناقات ومشاهد الأكشن التي لا يشترك فيها الممثلون الرئيسون، أو لتصوير مشاهد الشارع، والحيوانات، والمناظر الطبيعية، ومثل تلك المواد. وبعض المخرجين المشهورين مثل دون سيجيل، وروبرت آلدريتش، وجوناثان ديمي، عملوا في بداية حياتهم الفنية مخرجي وحدات ثانية. وقد يقوم قسم المؤثرات الخاصة أيضًا بتصوير لبعض اللقطات بشكل منفصل عن وحدة التصوير الرئيسة، مثل تحريك النماذج المصغرة الحيوية في فيلم مثل "كينج كونج". وخلال عصر الأستوديو، كانت بعض الشركات تركز عملها في توفير موارد مثل هذه الخدمات الخاصة، وعلى سبيل المثال إذا احتاج فيلم للقطة قريبة لعنوان رئيس في جريدة، فإن مهمة تصوير هذه اللقطة تقع على عاتق قسم اللقطات الدخيلة وليس على فرد من طاقم الفنيين العاملين في التصوير الأساسي. وفي بعض الأحيان فإن هناك مشاهد معروفة ومشهورة - مثل هجوم الفرسان - لا يتم تصويرها على الإطلاق، وإنما يتم إدماج لقطات أرشيفية تؤخذ من مكتبة شركة الإنتاج. وكان ذلك اختيارًا أرخص بكثير من إعادة تصوير هذه المشاهد لكل فيلم، وهي مشاهد لا تكاد أن تكون ملحوظة لمعظم المتفرجين.

وربما كانت مرحلة التصوير الأساسى هى أصعب جزء فى عملية الإنتاج، فيما يتعلق بالاستثمار (التكاليف) والجهد. وعالم الإنتاج السينمائى يحتشد بالقصص حول التصوير الذى أوصل المشروع إلى حافة الإفلاس. ومن الأفلام التى توضح صعوبة التصوير فى المواقع الحقيقية "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، وتراوحت مشكلات الإنتاج بين صعوبات التعامل مع نجوم الفيلم، مثل دينيس هوبر الذى شوشه تعاطى المخدرات، ومارلون براندو صعب المراس، والنوبة القلبية التى أصابت مارتين شين، وحتى العواصف الخماسينية وأزمات التموين والإمداد. وهناك مثال آخر هو أهم أفلام المخرج الألمانى فيرنر هيرتزوج "فيتز كارالدو" (١٩٨٢)، الذى مر بمصاعب لا حصر لها فى مواقع التصوير، وأزمات الإمداد، والأحوال الجوية، ومما زاد الأمر سوءًا فقدان اثنين من الممثلين الرئيسيين فى منتصف مرحلة التصوير (رحل جيسون روباردز بسبب مرض خطير، كما رحل ميك جاجر بسبب التزام مسبق مع فرق رولينج ستونز)، وكان هذا يعنى البدء فى التصوير الأساسى من نقطة الصفر من جديد وبقدر صعوبة تصوير هذه الأفلام، فإن مخرجيها يشعرون بالراحة بعد اكتمالها، ثم الاستمتاع بالمديح النقدى. وفيلم تيرى جيليام "الرجل الذى قتل دون كيشوت" الذى لم يكتمل هو من النماذج النادرة حيث أدت صعوبات التصوير الأساسى للتخلى عن الإنتاج. وقصة هذا الإنتاج سيئ الحظ قد رويت بالتفاصيل فى الفيلم التسجيلى الطويل الساحر "تائه فى لامانشا" (٢٠٠٢).

ورغم أن المشكلات التى تحدث خلال التصوير الأساسى هى مشكلات مشتركة بين العديد من الأفلام – مواقع التصوير الصعبة، صعوبة الإمداد،

الممثلين الذين يتسمون بالعناد – فإن الطرق التى يستخدمها السينمائيون للتعامل معها يمكن أن تكون شديدة الاختلاف، والنتائج أيضًا. فأفلام مثل "ابنى جون" (١٩٥٢)، "سليمان وسبأ" (١٩٥٩)، "دم قاتل" (١٩٩٣)، "الغراب" (١٩٩٤)، كان عليها جميعًا أن تواجه وفاة أبطالها خلال التصوير، وتم إكمال "ابنى جون" بواسطة إدماج لقطات لم تستخدم من فيلمه السابق "غريبان فى قطار" (١٩٥١)، أما "سليمان وسبأ" فقد أعيد اختيار البطل، وحل يول براينر مكان تايرون باور، وأعيد تصوير مشاهد باور، أما "الغراب" فقد نجح فى إعادة نجمه براندون لى إلى الحياة من خلال التحريك باستخدام الكومبيوتر، لكن "دم قاتل" فقد تم التخلى عنه بعد وفاة ريفر فينيكس لأن شركة التأمين اعتبرت ذلك الاختيار الأرخص.

مرحلة ما بعد التصوير

بعد الانتهاء من التصوير الأساسى، تنتقل عملية الإنتاج إلى مرحلة ما بعد التصوير، وفيها تتحول آلاف الأقدام من اللقطات الخام إلى الفيلم المكتمل. ومن أهم عناصر هذه المرحلة عملية التوليف (المونتاج)، حيث يتم اختيار اللقطات وتجميعها فى التتابع الملائم. ثم يتحول الاهتمام إلى شريط الصوت، فبينما يتم تسجيل حوار معظم الأفلام الأمريكية خلال التصوير، قد يكون مطلوبًا إعادة تسجيل بعض الأجزاء بسبب الجودة الضعيفة للصوت. ويجب أيضًا تسجيل الموسيقى والمؤثرات الصوتية، ويتم تجميع التراكات المختلفة فى المزيج الصوتى النهائى. كما تضاف العناوين الافتتاحية و/ أو الختامية، بالإضافة إلى المؤثرات الضوئية والبصرية المطلوبة الأخرى.

والمونتاج – مثله في ذلك مثل تطوير السيناريو – يمضى في مراحل عديدة. ومن الناحية التقليدية فإن عملية المونتاج تتضمن العمل بنسخة من الفيلم، وتقطيع اللقطات ولصقها يدويًا. ومن الشائع الآن تحميل اللقطات على كومبيوتر باستخدام نظام مثل فاينال كات برو أو أفيد، والتى تسمح بسهولة بتجريب طرق مختلفة لترتيب اللقطات. وأيًا كانت الطريقة المستخدمة، فإن العملية الأساسية هى ذاتها، حيث يتم تجميع اللقطات اليومية فى الترتيب الموجود فى سيناريو التصوير، ثم تؤخذ مقتطفات من اللقطات، وترتب بطريقة تروى القصة بشكل موجز بقدر الإمكان، مع الاحتفاظ فى الوقت ذاته بإحساس اتساق الزمان والمكان، ويشار إلى ذلك عادة باسم "النسخة الخشنة". ورغم أنها لا تحتوى فى العادة على شريط صوت. فإنها تعتبر بشكل عام دليلاً يعتمد عليه لصنع الفيلم النهائى.

ويكشف المونتاج إلى النسخة الخشنة عن عيوب لم تكن ملحوظة من قبل. ومن المشكلات الشائعة أن اللقطات لا تتطابق معًا، لأن المخرج لم يصور ما يكفى من تغطية الحدث ليوضح العلاقات المكانية بين اللقطات. وفى بعض الأحوال الأندر حدوثًا، قد يكون الفيلم أقصر من اللازم، وهذا ما حدث مع فيلم "مبارزة عند سيلفر كريك" (١٩٥٢)، عندما قام المخرج دون سيجيل بإسراع الحدث أكثر من اللازم، لذلك كانت النسخة الخشنة أربعًا وخمسين دقيقة فقط، أقصر بكثير بالنسبة لعرض فيلم روائى طويل. والعلاج الواضح فى مثل تلك المواقف هو تصوير لقطات إضافية، لكنه الحل الذى يحاول معظم المنتجين تفاديه بسبب صعوبات الإنتاج، والتكاليف العالية لإعادة تجميع الممثلين وبناء الديكورات.

وبينما يمضى المونتاج، يتم العمل على شريط الصوت، مع أفراد مختلفين من طاقم الفنيين يعملون فى الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والحوار. وفى العادة فإن المؤلف الموسيقى لا يبدأ إلا بعد مشاهدة النسخة الخشنة، لكن فى بعض الحالات النادرة تتم كتابة النص الموسيقى قبل بدء التصوير، ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك موسيقى إينيو موريكونى لفيلم "الطيب والشرس والقبيح" (١٩٦٦)، وموسيقى جون ويليامز لفيلم "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧). ثم تؤخذ المؤثرات الصوتية من تسجيلات موجودة بالفعل فى المكتبات الصوتية، لكن بعض الأفلام تتطلب خلق مؤثرات جديدة. وتجرى هذه العملية فى أستوديو التسجيل بواسطة فنيى الصوت. وقد يكون من الضرورى أيضًا تسجيل حوار بالدوبلاج، وهو ما يتطلب وقوف الممثلين أمام شاشة تعرض اللقطة حتى يمكنهم التأكد من مطابقة حركات الشفاه فى الصورة.

ويتم تسجيل الأجزاء المختلفة من الصوت على تراكات منفصلة، ويتم مزجها معًا بشكل مبدئي فيما يشبه المعادل الصوتى للنسخة الخشنة للصورة. ومع تقدم مونتاج الصورة، يجب إعادة مزج الصوت بما يتلاءم مع تطويل المشاهد أو تقصيرها، أو إعادة ترتيبها، أو حذفها. وقد أصبحت هذه العملية أكثر سهولة مع تطور برامج مونتاج الصوت الكومبيوترية.

وعند استكمال مونتاج شريط الصورة، يتم عمل نسخة سالبة من الفيلم الأصلى تطابق النسخة التى تم مونتاجها، ويطبع منها نسخة موجبة تعرف باسم ***answer print*** ، والتى يتم بعد ذلك تصحيح ألوانها، بما يضمن اتساق مستويات اللون والإضاءة فى الفيلم كله. وقد تعاد هذه العملية عدة مرات حتى يتم التخلص من الاختلافات غير المرغوبة. وفى نهاية هذه العملية،

تصنع نسخة موجبة وسيطة *interpose* ، يطبع منها نسخة سالبة أخرى تسمى النسخة السالبة الوسيطة *interneg*.

كما يتم العمل على نسخة نهائية من شريط الصوت فى هذه المرحلة، حيث يُصنع المزج الصوتى النهائى المتزامن بدقة مع شريط الصورة النهائى، ويسجّل الصوت على الفيلم لخلق شريط الصوت الضوئى. ويُصنع نسخة سالبة من ذلك تجتمع مع النسخة السالبة الوسيطة. وتضاف العناوين والمؤثرات الضوئية فى هذه المرحلة أيضًا. والنسخة الضوئية التى تجمع ذلك كله سوف تصبح مصدر النسخة *interdupe* السالبة، التى تطبع منها نسخ العرض النهائية.

وطوال مرحلة ما بعد التصوير، يقوم المسئولون التنفيذيون فى شركة الإنتاج، أو شركة التوزيع، بالمراقبة اللصيقة لعملية تقدم الفيلم. وإذا لم يرضوا عن النتائج، فإنهم يصرون على إجراء تغييرات، ويصل الأمر أحيانًا إلى استبدال المونتير و/ أو المخرج الأصلى. وقد يحدث ذلك فى أى مرحلة منذ النسخة الخشنة وما بعدها. وهذا الإصرار من جانب التنفيذيين على حقهم فى تقرير النسخة النهائية قد أدى أحيانًا إلى صراعات مريرة مع المخرجين، الذين يعدون أنفسهم فى العادة "مؤلفى" الفيلم النهائى. ومن المواجهات التى لا تنسى فى هوليود خلال عصر الأستوديو ما حدث بين شركة إم جى إم والمخرج إيريك فون ستروهايم. فقد انزعج المنتجون من النسخة الخشنة التى بلغ طولها اثنتين وأربعين بكرة (حوالى تسع أو عشر ساعات) لفيلم "الجشع" (١٩٢٤). ولأن فون ستروهايم عرف أن فيلمًا بهذا الطول لن يجد طريقة للعرض تجاريًا أبدًا، فقد قام بحذف حوالى نصف اللقطات بنفسه، ثم قام بتسليم النسخة المختصرة إلى شريك موثوق به لإجراء مزيد من المونتاج، لكن النتائج لم ترضِ المسئولين التنفيذيين فى الشركة وطلبوا المزيد من

الاختصارات، وعندما فشل فون ستروهايم فى الاستجابة لذلك، قام بتعيين مونتير خاص بهم، واختصر الفيلم إلى عشر بكرات حتى يمكن تسويقه.

وإذا لم تكن شركة الإنتاج متأكدة من استقبال الجمهور للفيلم، فإنها تجرى عروضًا خاصة لقياس رد فعل الجمهور، وتعرف إذا ما كان يجب إجراء تحسينات. وقد تتكرر هذه العروض والتحسينات حتى الحصول على الاستجابة المطلوبة. وقد يستلزم الأمر إعادة المونتاج، أو حتى إعادة التصوير، إذا كانت استجابة الجمهور سلبية. ومن الأمثلة الحديثة على الأفلام التى شهدت تغييرات جوهرية بعد العروض الخاصة فيلم "طروادة" (٢٠٠٤)، حيث تم الاستغناء عن موسيقى جابرييل ياريد وحلت محلها موسيقى جديدة تمامًا من تأليف جيمس هورنر، كذلك فيلم "الملك آرثر" (٢٠٠٤)، الذى صورت له نهاية جديدة وتم تخفيف العنف. ومع كل عملية تغيير، تعاد دورة مرحلة ما بعد التصوير، حيث يتطلب إعادة تزامن الصوت والصورة فى النسخ الجديدة، سواء السالبة أو الموجبة منها.

كما أن من الشائع تحضير نسخ متعددة للعرض فى البلدان المختلفة، ولعل من أهم السمات التى يجب وضع العامل المحلى فى الحسبان بالنسبة لها هى اللغة. وكثيرًا ما يتم عمل دوبلاج للحوار باللغات المحلية، وهو ما يعنى ضرورة إعادة مزج تراكات الصوت. وقد يتم استبدال مشهد العناوين تمامًا، ليحل فى بعض الأحيان مشهد ذو تصميم بصرى مختلف، أو قد تضاف الترجمة فوق الشريط على مشهد العناوين. وإذا لم يتم عمل الدوبلاج، يكون من المطلوب ترجمة للحوار فوق الشريط طوال الفيلم.

وليست اللغة هى السمة الوحيدة التى تختلف بين البلدان. فالتعليمات الرقابية المختلفة تعنى أن مشهدًا مسموحًا به فى بلد ما قد يحذف فى بلد آخر. ومن الواضح أن ذلك قد يؤثر على الاتساق المكانى و/ أو السردى. وفى بعض الأحيان تُجرى تغيرات مهمة على فيلم لزيادة الجاذبية الجماهيرية خارج البلد الأصلى. وكان أول أفلام فرانسيس فورد كوبولا كمخرج (بالاسم المستعار توماس كولشارت) هو أن يأخذ فيلم الكوارث اليابانى "نيبو زوفيوت" (١٩٦٠) ويعيد مونتاجه كلية، ليغير الحبكة ويضيف حوارًا جديدًا بل لقطات جديدة أيضًا، وعرض الفيلم فى الولايات المتحدة باسم "معركة وراء الشمس" (١٩٦٢).

تنويعات فى عملية الإنتاج

المراحل الأساسية لصناعة الفيلم - التطوير، التحضير للتصوير، التصوير الأساسى، وما بعد التصوير - متشابهة فى معظم الأنواع السينمائية. لكن هناك ثلاثة استثناءات مهمة لذلك النموذج السائد، السينما التسجيلية، وسينما التحريك، والسينما التجريبية.

وتختلف طريقة صناعة الأفلام التسجيلية بالضرورة عن الأفلام الروائية الطويلة، لأن من النادر إمكانية تخطيط الأحداث مسبقًا قبل التصوير. وذلك ينطبق بشكل خاص على أفلام سينما الحقيقة والسينما المباشرة، مثل "انتخابات تمهيدية" (١٩٦٠)، الذى تتبع المرشحين الرئاسيين جون إف كينيدى وهيوبرت همفرى، وفيلم "لا تنظر إلى الوراء" (١٩٦٧)، الذى حكى فيه دى إيه بينبيكر عن رحلة بوب ديلان فى بريطانيا. وكل من

هذين الفيلمين تم تصويره فى المواقع الحقيقية باستخدام كاميرا ١٦ مم خفيفة الوزن، وبالتقاطات طويلة، والضوء المتاح، حتى يمكن تتبع الأحداث أثناء وقوعها.

وبينما يكون هدف هذه الأفلام التسجيلية التى تعتمد على المراقبة هو تسجيل الأحداث أثناء وقوعها، فإن هناك أنواعًا أخرى من السينما التسجيلية تقدم تفسيرات للأحداث التى وقعت بالفعل، وتلك الأفلام تسمح بقدر من كتابة السيناريو قبل التصوير، ومن أمثلتها "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨)، الذى يكشف فيه إيرول موريس عن إخفاق العدالة، كذلك "لمس الفراغ" (٢٠٠٣)، الذى يحكى حكاية مثيرة عن رحلة تسلق جبال انتهت بكارثة الإخفاق. وكل من هذه الأفلام يمزج اللقاءات مع إعادة بناء الأحداث، لذلك فإن عملية إنتاجها تحاكى الأفلام الروائية أكثر من الأفلام التسجيلية التى تقوم على المراقبة. ومع ذلك، وبصرف النظر عن أساليبها وموضوعاتها، فإن لدى الأفلام التسجيلية دائمًا إمكانية أكبر للابتعاد عن القصد الأصلى مقارنة بالأفلام الروائية. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "القبض على عائلة فريدمان" (٢٠٠٣) بدأ إنتاجه كفيلم تسجيلى عن مهرجين، لكن عندما ظهر أن والد وشقيق أحد الشخصيات كانا من مرضى عشق الأطفال، رأى المخرج أندرو يارسكى إمكانية لصنع فيلم أكثر إثارة للاهتمام بكثير.

وعملية إنتاج أفلام التحريك الروائية الطويلة تشترك فى عناصر كثيرة مع أفلام التمثيل الحى. فهى تشمل – على سبيل المثال – مرحلة صارمة من تطوير السيناريو، كما أن خلق شريط الصوت يتم بطريقة أفلام التمثيل الحى نفسها. أما الاختلاف الجوهرى فهو مرحلة التصوير الأساسى، حيث إن صور التحريك يتم خلقها بطرق مختلفة تمامًا.

وحتى داخل مجال التحريك ذاته، هناك طيف واسع من عمليات الإنتاج شديدة الاختلاف. والتكنيك المستخدم بشكل تقليدى وعلى نطاق أوسع هو التحريك بالرسم على شريحة السليولويد، كما في فيلم "بامبى" (١٩٤٢) و"الملك الأسد" (١٩٩٤). وفى هذا التكنيك، يتم الرسم على شرائح السليولويد التى توضع فى طبقات فوق بعضها ، والشرائح السفلية تمثل الخلفية. وتوضع الشرائح فوق منضدة التحريك ويتم تصويرها من أعلى. وهناك تكنيك مختلف قليلاً هى تحريك قصاصات جانبية مظللة (سيلويت)، مثل تلك التى استخدمها لوته راينجر فى أفلام مثل "مغامرات الأمير أحمد" (١٩٢٦) وبعض أشكال التحريك تصور نماذج ثلاثية الأبعاد بدلاً من الصور. وهناك تكنيك تحريك العرائس، الذى استخدم فى "العرائس تستولى على مانهاتن" (١٩٨٤). كما يوجد تحريك الصلصال، مثل "هروب الدجاج" (٢٠٠٠). وأصبح التحريك الرقمى شائعًا على نحو متزايد، واستخدم فى صنع أفلام ناجحة تجاريًا مثل "قصة لعبة" (١٩٩٥) و"شريك" (٢٠٠١)، وهو يحل الآن محل التحريك بالرسم على شرائح السليولويد.

وبعض الأفلام تتعمد الخروج على الأشكال السائدة من الممارسة السينمائية، باستخدام عمليات إنتاج تؤدى إلى جماليات مختلفة جذريًا عن أفلام التيار الرئيس السائد. ومن النادر عرض هذه الأفلام فى دور عرض التيار الرئيس. وتُعرض بدلاً من ذلك فى دور عرض سينما الفن، والمتاحف، والجامعات، ومدارس السينما، ومنتديات السينمائيين. ونظم إنتاجها وتوزيعها وعرضها تجعل هذه الأفلام على النقيض من السينما التى وصفناها سابقًا.

وتتنوع تقنيات السينما التجريبية بشكل واسع، وتستخدم كل الطرق الممكنة. وبعض السينمائيين التجريبيين لا يستخدمون حتى الكاميرا، وهى الأداة الأساسية فى معظم الإنتاج السينمائى. وبعض الأفلام تعتمد على الصور المرسومة مباشرة على شريط الفيلم، وهو تكنيك يُستخدم فى العادة لخلق تحريك أشكال تجريدية، مثل فيلم لين لاى "صرخة اللون" (١٩٥٢)، ونورمان ماكلارين "قصيرة ومتتالية" (١٩٥٩). وهناك تنويع على هذا التكنيك استخدمه ستان براكيدج فى فيلم "ضوء الذباب" (١٩٦٣) الذى يتضمن ضغط أزهار، وأوراق أشجار، وذباب ميت، بين شريطى فيلم. كما أن أفلامًا أخرى يتم صنعها من لقطات موجودة بالفعل، أو تم تصويرها من قبل لغرض آخر. وأحد أشكال السينما التى تستخدم هذا التكنيك هى سينما "الكولاج" (تجميع القصاصات)، والتى تقوم بالجمع مونتاجيًا بين لقطات موجودة بالفعل، بطريقة تفضى إلى تفسيرات جديدة للصور، ومن أهم من استخدمها بروس كونر، فى أفلام مثل "موفى" (١٩٥٨) و"تقرير" (١٩٦٧). كما استخدمها السينمائيون البنيويون/ الماديون، الذين كانوا يهدفون إلى جذب الاهتمام لمادة السينما ذاتها وعمليات صنعها وعرضها ومشاهدتها، وهو ما يصنعه عنوان فيلم "فيلم تظهر فيه ثقوب التروس، وترقيم الحواف، وحبيبات التراب، الخ" (١٩٦٥) من إخراج جورج لاندو (المعروف أيضًا باسم أوين لاند).

ورغم أن هذه الأنواع من الأفلام القصيرة تستهدف جمهورًا متخصصًا، فإن بعض الأعمال شديدة التجريبية تعبر أحيانًا إلى أجواء المشاهدة التجارية، مثل فيلم "تايم كود" (٢٠٠٠)، الذى تم تصويره فى زمن

حقيقى على فيديو رقمى باستخدام أربع كاميرات محمولة تصور حدثًا متزامنًا فى مواقع مختلفة، وكان على عملية التصوير أن تحمل جداول زمنية دقيقة لكى تسمح للممثلين والكاميرات فى كل من الأجزاء الأربعة أن تتلاقى بالضبط مع بعضها البعض عند لحظات درامية معينة. وبدلاً من خلق سيناريو تقليدى، قام الكاتب والمخرج مايك فيجيس بوضع مختصر للأحداث والمواقع على صفحات كراسة تدوين موسيقى، ليضمن تزامن كل مشهد مع المشاهد الثلاثة الأخرى. وعند عرض الفيلم، كانت الشاشة مقسمة إلى أربع أقسام، يظهر فى كل منها ما صورته إحدى الكاميرات الأربع.

انظر أيضاً:

"اختيار الممثلين، "التصوير السينمائى"، "العناوين" (التيترات)، "طـاقم الفنيين"، "الإخراج"، "المونتاج" (التوليف)، "النقابات والاتحادات"، "الموسيقى"، "المنتج"، "تصميم الإنتاج"، "كتابة السيناريو"، "الصوت"، "نظـام الأسـتوديو" "التكنولوجيا".

FURTHER READING

Balio, Tino, ed. *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985 [1976].

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thomson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Corman, Roger, and Jim Jerome. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Random House, 1989.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.

Hughes, David. *Tales from Development Hell: Hollywood Film-Making the Hard Way*. London: Titan Books, 2003.

Jones, Chris. *The Guerrilla Filmmaker's Movie Blueprint*. London: Continuum, 2003.

Lowenstein, Stephen. *My First Movie: Twenty Celebrated Directors Talk About Their First Film*. London: Faber and Faber, 2000.

Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Knopf, 1995.

Puttnam, David. *Movies and Money*. New York: Knopf, 1987.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.

Deborah Allison
Joseph Lampel

الدعاية (البروباجندا)
Propaganda

تستمد كلمة "البروباجندا" اسمها من منظمة تدعى "حشد انتشار الإيمان"، التى أسسها البابا جريجورى الخامس عشر فى عام ١٦٢٢ *propagation*، ثم دخلت هذه المهمة الدينية إلى المعاجم الحديثة لتشير إلى نشر الأفكار أو المعلومات أو الشائعات، بهدف مساعدة مؤسسة أو قضية أو شخصية ما، أو الإضرار بها. ومع ذلك فإن هذا المعنى المحايد اتخذ فى اللغة الشائعة مضمونًا سلبيًا، خاصة فيما يتعلق بنشر معلومات خاطئة أو مضللة.

وكانت الرسائل الدعائية هى الدعاية الأساسية للأفلام طوال تاريخ السينما، فالميزانسين والمونتاج والحوار والتعليق من خارج الكادر والموسيقى هى جميعًا تقنيات تترك معنى محددًا. وباختصار فإن جماليات السينما اُستخدمت طويلاً كأدوات لتوصيل رسائل صريحة أو خفية، أو إضفاء التنكر على هذه الرسائل.

تاريخ السينما المبكر والبروباجندا

من بين السينمائيين الأوائل الذين أدخلوا فى أفلامهم رسائل دعائية واعية أو غير واعية الأخوان لوميير، ففى فيلمها "هدم جدار" (١٨٩٦) على

سبيل المثال نرى بذورًا لدعاية مبنية بعناية، فهناك "الرِّيس" الذى يُعطى تميزًا سرديًا ومكانيًا على العمال. فلو كان صانع هذا الفيلم اشتراكيًا، لكان قد أكد على جهد العمال باختيار زاوية كاميرا تعطيهم أهمية بدلاً من التركيز على منظور صاحب العمل، وقد يتم تصوير الريس بطريقة ساخرة أو على أنه طاغية، بينما يُضفى على العمال طابع النبل أو الوقوع تحت ظلم الاستغلال. كما صورت أفلام لوميير الأخرى شخصيات رفيعة، ومواكب، وعسكريين، ومحطات لإطفاء الحريق، بالإضافة إلى وداعة الحياة البرجوازية الفرنسية، وفى كل هذه الأفلام تكون وجهة النظر هى لصانعى الأفلام الراضيين عن نفسيهما، وعن تميز طبقتهما وهويتهما القومية. وعلى النقيض فإن معاصرهما جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨) استخدم فى العادة مؤسسات متخيلة، ومؤثرات خاصة، وإضاءة، لكى يفكك متعمدًا العالم البرجوازى الذى كان قائمًا فى أفلام الأخوين لوميير، ورؤيتهما لعالم منظم سوف يسود بعد ذلك فى التيار الرئيس للسينما.

وقد اُتهم – عن حق – الرائد السينمائى دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) بأنه يقوم بتصنيع بروباجندا، خاصة الدعاية المضادة للزنوج، فى فيلمه الملحمى عن الحرب الأهلية الأمريكية "مولد أمة" (١٩١٥)، الذى يبدأ بمقدمة افتتاحية تحريضية تشرح أن بذور التنافر القومى قد زُرعت مع إدخال العبيد الأفريقيين إلى المستعمرات، وبالتالى فإن "الزنوج" – كما يطلق عليهم الفيلم، ومعظمهم قام بتمثيله ممثلون بيض طلوا وجوههم بالأسود – تم تصويرهم إما باعتبارهم متوحشين أو بلهاء. ومن المشاهد الشهيرة فى الفيلم عندما ينظر جاس بحيوانية إلى الشابة فلورا كاميرون، ويطاردها حتى

الموت، وتتم "محاكمة" جاس ويُشنق بواسطة كوكلوكس كلان "كيه كيه كيه"، ويسحل جسده عبر الشوارع، ويلقى به فى مكان للقاء الزنوج. وفى ذروة الفيلم. يقوم الزنوج بالسلب والنهب، بقصد الاغتصاب والقتل، ويحيطون بكوخ حيث أناس بيض "أبرياء" من الشمال والجنوب. والرسالة هنا واضحة: يجب على كل البيض، من أى منطقة كانوا، أن يتحدوا ضد خطر العبيد المحررين. ويأتى الكوكلوكس كلان "البطوليون" لتحرير البيض، وينقذونهم بعد تشتيت عصابة الزنوج، وهو الأمر الذى يتناقض تمامًا مع الحقيقة التاريخية للكوكلوكس كلان، الذين لم تكن رسالتهم الدفاع عن مصالح البيض الأبرياء، بقدر ما كانت إثارة الرعب فى قلوب الزنوج الأبرياء، وممارسة العنف ضدهم.

ويصور جريفيث الزنوج على أنهم يتسمون بالبلاهة والبلادة، أو كعنصر كوميدى كما تم بعد ذلك تصويرهم فى شخصيات نمطية سلبية. وفى مشاهد "إعادة البناء" من فيلم "مولد أمة"، يصور جريفيث المشرعين الزنوج فى ملابس أقرب للمهرجين، يأكلون ويشربون الخمر على أرضية مجلس النواب الأمريكى. وبينما يُفترض أن بعض لقطات الفيلم اعتمدت على صور فوتوغرافية من تلك الفترة، فإن صور الزنوج هنا تعطى رسالة واضحة: الزنوج لا يتمتعون بروح المسئولية، ويتسمون بالبلادة والجموح، وعاجزون عن إقامة مجلس نيابى أو حتى إدارة عملية تصويت.

وتسبب "مولد أمة" على الفور فى إثارة الجدل. وطالبت ***NAACP*** "الرابطة القومية لتقدم الملونين" جريفيث بحذف مشهدين يصوران الزنوج الثائرين يتحرشون بنساء من البيض، وخاتمة توحى بضرورة شحن الزنوج

إلى أفريقيا، وقام المخرج مغتاظًا بهذا الحذف، لكن العديد من القادة القوميين نادوا باستمرار منع الفيلم. واندلع الشغب مع افتتاح الفيلم في بوسطن وأطلانطا وشيكاجو، لكن تم منعه في ثمان ولايات على الأقل. ومع ذلك كله كان الفيلم هو الأكثر نجاحًا في زمانه، وحصل على التكريم في العقود التالية. واستخدم تصوير الفيلم للشخصيات النمطية العنصرية التي تنتمي للقرن التاسع عشر كأداة يقوم بواسطتها الكوكلوكس كلان بتجنيد أعضاء جدد، ونمت عضويتهم بشكل كبير بين عامي ١٩١٥ و ١٩٤٠. ومن النادر أن يكون لأفلام بعينها مثل هذا الأثر الاجتماعي، لكنه كان أثرًا واضحًا في حالة فيلم "مولد أمة".

وفي أعقاب عرض هذا الفيلم مباشرة، صنع جريفيث فيلم "التعصب" (١٩١٦)، وهو فيلم ملحمي آخر لكنه مناصر للتسامح والعمل والعمال، ومضاد للحرب. وخاتمة الفيلم تحتوي على الرسالة الأوضح والأكثر مباشرة: سوف يأتي السلام العالمي في النهاية بعد الكراهية والتعصب، لكن مثل هذا الوعظ لم ينجح مع الجمهور، وحقق الفيلم فشلاً في شباك التذاكر، وتم منعه في العديد من البلدان. لكن بعض أفلام جريفيث المبكرة تبدو في تناقض مباشر مع رسالة "مولد أمة" المناصرة للعبودية، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "احتكار القمح" (١٩٠٩) له تضمينات تكاد أن تصل إلى حد الاشتراكية، حيث يصنع جريفيث تجاورًا بين مشهد لطابور للحصول على الخبز، وحفل فاخر في قصر ملك احتكار القمح، الذي خطط لارتفاع أسعار الخبز من خلال التلاعب في صفقات البورصة. وهذا المونتاج البسيط الذي يصنع تناقضًا بين ثراء الأغنياء وعجز ويأس الفقراء يؤسس لتحليل طبقي قوي.

وعندما يلقى ملك احتكار القمح مصيره الساخر فى مخزن للحبوب، حيث يغرق فى "شلال الحبة الصفراء" التى جعلته غنيًا، يقطع جريفيث مرة أخرى إلى طابور الخبز، لكى يقارن بين وفرة من يضاربون فى البورصة، وفقر الفقراء. وفى النهاية يظل الفلاحون المضطهدون على قيد الحياة، وإن كانوا أكثر فقرًا، بينما ينال أصحاب الأموال جزاءهم العادل.

البروباجندا والأمة

فى البلدان الأخرى، خاصة الاتحاد السوفييتى، بدأ القادة فى إدراك قوة السينما على التأثير فى المواقف الاجتماعية والسياسية. وتم تأميم الإنتاج السينمائى فى روسيا فى عام ١٩١٧ بعد الثورة البلشفية، وقال فلاديمير لينين: "من بين كل الفنون فإن السينما بالنسبة لنا هى الأكثر أهمية". وهكذا أُنتجت الأفلام التسجيلية والروائية الصامتة لكى تدعم القضية اللينينية، ومن الأمثلة الشهيرة أفلام سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) "الإضراب" (١٩٢٥)، "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، "أكتوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، وفى آى بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣) "الأم" (١٩٢٦) و"نهاية بطرسبرج" (١٩٢٧)، ودزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤) "حقيقة السينما" أو "سينما الحقيقة" (١٩٢٥)، و"رجل مع كاميرا سينمائية" (١٩٢٩).

وبسبب السيطرة المتأصلة للصور البصرية، أمية معظم الفرحين الروس، كانت السينما الصامتة أداة مثالية لتصوير الأفكار والمعلومات حول سقوط القيصر، وصعود البروليتاريا الصناعية والزراعية. ولأن السينما

وسيط جماهيرى، قابل للنسخ والتوزيع على نطاق واسع، فقد أضاف ذلك إلى جاذبيتها الدعائية. وكما فى فيلم إيزنشتين "البارجة بوتمكين"، فإن البطل فى هذه الأفلام لم يكن فى العادة بطلاً فرديًا، وإنما طبقة اجتماعية.

اعتمد "البارجة بوتمكين" على حادثة حقيقية خلال الثور غير الناجحة فى عام ١٩٠٥، واستخدم الفيلم الملابسات التاريخية للتمرد على السفينة لكى يصنع رسالة أوسع حول الثورة اللينينية. وأشهر مونتاج فى تاريخ السينما – فى مشهد سلالم مدينة أوديسًا – يميز الفيلم بمئات من اللقطات التى تم مونتاجها فى إيقاع سريع، لتجعل المتفرج فى قلب المذبحة القيصرية. ورغم أن المذبحة الحقيقية فى عام ١٩٠٥ حدثت على أرضية مستوية، فإن إيزنشتين رأى قيمة درامية (ودعائية) فى التحرر من مطابقة الحدث التاريخى. وباستخدام السلالم، استطاع إيزنشتين أن يضفى نزعة عاطفية على الحصار الذى لا يمكن الفكاك منه، للجموع الهاربة وهم يندفعون بعيدًا عن تابعى القيصر الذين بلا وجوه وبنادقهم. وبالإضافة إلى ذلك فإن لقطة تأسيسية من أعلى السلالم توحى بأن الجموع الهاربة محاصرون بصريًا بين رجال المليشيا والكاتدرائية فى أسفل السلالم، لتؤكد على الرؤية الماركسية أن الكنيسة والدولة هما عدوان للبروليتاريا. وذروة المشهد – "نهوض" تمثال الأسد، الذى تحقق بالتوليف المونتاجى لصور ثلاثة تماثيل منفصلة – كانت بالتالى نتيجة تحرر إبداعى من الالتزام بالواقع، فالتماثيل الثلاثة كانت فى الحقيقة بالقرب من يالطا، وبعيدًا عن مدينة أوديسا. ومع ذلك فإن هذه اللقطات الثلاث السريعة، التى تأتى بعدها طلقة مدفع من "بوتمكين" ضد مبنى أوبرا أوديسا، الذى كان مركز إدارة الجنرالات، هذه اللقطات تؤكد على غضب الجموع ضد العنف القيصرى.

وفى ظل قيادة جوزيف ستالين فيما بعد، وسياسة الواقعية الاشتراكية التى فرضها بوريس فى شومياتسكى، لم يكن مسموحًا لإيزنشتين أن يصنع أفلامًا بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٨. لكنه صنع فى النهاية ثلاثة أفلام استخدمت القياصرة كأبطال: "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨)، و"إيفان الرهيب، الجزء الأول" (١٩٤٥) و"الجزء الثانى" (١٩٤٦، لكنه لم يعرض إلا فى عام ١٩٥٨). وبينما قال لينين إن السينما هى أهم الفنون. فقد كتب ستالين أن "السينما هى "الوسيط الأعظم للإثارة الجماهيرية، ومهمتنا أن نتولاها بين أيدينا". ومع تشجيعه على صناعة ملاحم تمجد "قادة الشعب الروسى"، عاد إيزنشتين إلى التاريخ لتمجيد القياصرة، فى رمز واضح لستالين نفسه.

وبينما تم منع إيزنشتين من صناعة الأفلام، فقد برزت لينى ريفنشتال (١٩٠٢-٢٠٠٣) فى ألمانيا، وكان فيلمها الدعائى الأهم هو "انتصار الإرادة" (١٩٣٥)، والذى لا يزال يثير الجدل حتى الآن. صنع الفيلم بتكليف من المستشار أدولف هتلر (١٨٨٩-١٩٤٥)، وكان الهدف منه هو توثيق مؤتمر الحزب النازى فى عام ١٩٣٤، لكن الفيلم دعم الفاشية، والحزب الاشتراكى القومى، باعتبارهما أساسًا للقومية والوطنية الألمانية المطلوب إعادة إحيائها، وفى الفيلم سادت الشعارات والرموز القومية، مثل الصلبان المعقوفة، والنسور، والتماثيل، والأطفال، وإيماءة تحية هتلر.

ورغم أن "انتصار الإرادة" كان عن مؤتمر الحزب، فإنه لم يكن يفصح عن سياسة أو أيديولوجيا سياسية محددة. لقد أكد هتلر مرارًا أن المرء لا يمكنه أن يحكم الجماهير من خلال الحجج المنطقية أو المعرفة، وإنما من خلال المشاعر والمعتقدات، وللوفاء بذلك فإنه كان "لنجم" الفيلم "عبادة

الشخصية"، وهى هالة صوفية غامضة مرتبطة بالطبيعة، والدين، والوطنية "الشعبية الفولكلورية" التى تقوم على مفهوم العائلة. وبطل الفيلم البطولى مرتبط بالسماء، والأرض، والحيوانات، حيث تحتشد التضمينات الوثنية والمسيحية (الكاتدرائيات المغطاة بشارات الصلبان المعقوفة)، والرايات، والمواكب، وطقوس المشاعل، والرموز العسكرية الوطنية، والتى تسود الميزانسين جميعًا. وبالفعل فإن كل الآليات الدالة للسينما - مثل زاوية الكاميرا، والإضاءة، والمونتاج، وتصميم الديكور، والموسيقى - استخدمت معًا للتوجه إلى الجمهور الكبير الذى يمكن التأثير فيه.

ويؤكد "انتصار الإرادة" على التيمات المتفائلة الوطنية التى تؤكد على الحاجة إلى إحساس جديد بالوحدة والهوية القومية، بعد فترة عدم الاستقرار الاقتصادى والسياسى. ورأى هتلر الفيلم باعتباره تمجيدًا مؤثرًا للنازية، وهى رؤية كررتها بعد سنوات الناقدة سوزان سونتاج، التى كتبت أن أهم إنجازات الفيلم هو تحويل التاريخ إلى مسرح. وتخلط البروباجندا مثل "انتصار الإرادة" بين الحقائق التاريخية والتعبيرات الثقافية، لكى تصنع مادة ملموسة وتأثيرًا تاريخيًا على المجتمع والوعى الاجتماعى.

وبالطبع فإن البروباجندا استخدمت فى الفيلم ليس فقط للدعاية للسياسات اليمينية بل اليسارية أيضًا. وعلى سبيل المثال كانت الحرب الأهلية الإسبانية ساحة للقوات الموالية والفاشية، وللقوات السينمائية أيضًا. ومن الأمثلة المهمة فيلم يوريس إيفنز (١٨٩٨-١٩٨٩) "الأرض الإسبانية" (١٩٣٧)، وفيلم ليو هورفيتز (١٩٠٩-١٩٩١) "قلب إسبانيا" (١٩٣٧)، واللذان يركزان على الصراع. وفى عام ١٩٣٥ أعلنت الأممية الشيوعية أن

الصراع الجدلى لم يعد بين الاشتراكية والرأسمالية، بل بين الديمقراطية والفاشية. لذلك وفى محاولة قيادة النضال ضد الديكتاتور الفاشى لإسبانيا، فرانسيسكو فرانكو (١٨٩٢-١٩٧٥)، ولمقاومة دعايته، صنع إيفنز وهوروفيتز أفلامًا تسجيلية مفعمة المشاعر، لمناصرة "الجبهة الشعبية للموالين. ولم يذع إيفنز سرًا حين قال إن هدفه ليس تصوير حقيقة لا تزويق فيها، بل التأكيد على الواقع من خلال تقنيات السينما لإقناع الشعب فى المشاركة فى النضال.

وفى إيطاليا الفاشية قام بينيتو موسولينى (١٨٨٣-١٩٤٥) بالموافقة على بناء "شيتى شيتا" (مدينة السينما) – وهى أستوديو إنتاج سينمائى ضخم – فى عام ١٩٣٦، وكانت اللافتة فوق بوابتها تقول "السينما هى أقوى سلاح". وكانت "لوتشى" *LUCE* (١٩٢٦-١٩٤٣) وكالة تملكها الدولة، أسسها الفاشيون لإنتاج مادة "تعليمية" ودعائية للجماهير الإيطالية، وصنعت ٢٩٧٢ جريدة سينمائية أسبوعية خلال فترة وجودها، معظمها يركز على "إل دوتشى" (موسولينى – المترجم)، والنجاحات العسكرية، والتقدم الاجتماعى فى إيطاليا فى ظل النظام الفاشى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفلام الروائية التى أُنتجت فى ظل الفاشية كانت اقتباسات بالغة النجاح عن الروايات الإيطالية، وأفلام "التليفون الأبيض" عن الطبقة البرجوازية. وكانت تلك "الثقافة الجماهيرية" محمية بنظام صارم يحدد حصص استيراد الأفلام، وكانت تعكس الميثولوجيا الثقافية للنظام الفاشى.

ولمناهضة الدعاية النازية والفاشية، وإثارة الحماس فى القوات الأمريكية التى دخلت الحرب مرغمة لقتال قوى المحور، فإن وزارة الدفاع

الأمريكية وظفت المخرج الهوليودى فرانك كابرا لصنع سلسلة من سبعة أفلام تسمى "لماذا نقاتل" (١٩٤٢-١٩٤٥)، وكان من الإستراتيجيات السينمائية للسلسلة هى استخدام كلمات ولقطات الأعداء نفسها لمقاومتهم، لذلك فإن معظم أفلام السلسلة كان تجميعًا للقطات إخبارية. وفيها تم تقديم التيمات (الشر مقابل الخير، الديمقراطية مقابل الشمولية)، والشخصيات (الزعيم، الأطفال، الشعب)، من خلال تقنيات سينمائية مؤثرة، لحث الجمهور على التوحد مع الشخصيات كما كانت تفعل الأفلام الروائية.

وعلى سبيل المثال فإن فيلم "النازيون يهاجمون" (١٩٤٣) استخدم المونتاج المتقاطع و"الجغرافيا الخلاقة" (خلق علاقات جغرافية لا وجود لها فى الواقع – المترجم)، لخلق معنى دعائى. وفى أحد المشاهد فإن الطائرات القاذفة الألمانية تتقاطع مع مدنيين يهربون وأطفال ينكمشون ويرتعدون، للإيحاء بأن القاذفات تهدد المدنيين الذين نراهم على الشاشة. وفى الحقيقة أن هذه الأحداث لم تقع بشكل متزامن، لكن اللقطات تم توليفها معًا فى غرفة المونتاج. ثم نرى بعد ذلك النازيين وهم يضعون الطلقات فى المدافع، ثم نتيجة عملهم: مناطق مدنية تنفجر، انهيار برج كنيسة، هروب أطفال، جياد ميتة، ومونتاج الترابط أو التداعى هذا يؤكد على تصوير الألمان كأشرار. كما استُخدمت الموسيقى للتأكيد على الرسالة المناصرة للحلفاء، خاصة عندما يصاحب "بولونيز" شوبان صوت التعليق من خارج الكادر وهو يقول: "لا تزال وارسو تقاوم النازيين". وفى وقت لاحق، نسمع الفقرة الجنائزية من سيمفونية بيتهوفن السابعة، على صور البولنديين القتلى وزوجاتهم الباكيات. وهناك فقرة بطولية أخرى من السيمفونية نفسها تستخدم على صور وينستون تشرشل، وتنويع مرح للحن "إلى الأمام أيها الجنود المسيحيون" مع نهاية الفيلم، بما يوازى بين جهد الحلفاء والحرب الصليبية الدينية.

من الأمثلة الكلاسيكية على التجاور بين العناصر البصرية المحايدة، والتعليق الأيديولوجى، الفيلم التسجيلى غير المشهور "عملية الإبادة" (١٩٦٠)، الذى يستخدم لقطات جريدة سينمائية تليفزيونية غير منحازة نسبيًا، للجنة النشاطات ضد الأمريكية، وتحقيقاتها فى سان فرانسيسكو خلال عام ١٩٦٠، مع تعليق يمينى لإدانة الشهود الذين رفضوا الشهادة، والمتظاهرين الذين دعموهم. فعندما يشجب أحد الشهود نشاطات الملاحقة التى تقوم بها اللجنة، ويتم صرفه من القاعة، يشير التعليق إلى جبن الرجل لاستخدامه التعديل الخامس على الدستور، وبالمثل عندما تقوم خراطيم المياه بطرد المحتجبين من سلالم قاعة المدينة، يشكر المعلق القوات المحلية على أداء واجباتهم القانونية والمدنية. وفى عام ١٩٦١ قام "اتحاد الحريات المدنية الأمريكى" (*ACLU*) بإنتاج جزأين هما إعادة لفيلم "عملية الإبادة"، تحت اسم "عملية التصحيح" والذى استخدم معظم اللقطات الإخبارية لكن مع تعليق مختلف، وفى هذه النسخة الأخيرة يمتدح المعلق ذلك الشاهد الذى رفض الشهادة أمام اللجنة، على استخدامه لحقوقه الدستورية، وبالمثل عندما تدفع الشرطة المتظاهرين على سلالم قاعة المدينة، فإن التعليق يشير إلى رجال الحكومة باعتبارهم "حمقى" يقطعون اجتماعًا قانونيًا مسالمًا. وفى هذه الحالة فإن هناك رسائل متعارضة لجماعتين منفصلتين، أو كيانين سياسيين مختلفين، يستخدمان نفس المادة البصرية، حتى بدون الحاجة لإعادة مونتاجها.

وأشهر فيلم دعائى عن "لجنة النشاطات غير الأمريكية" وزمانها هو "نقطة نظام" (١٩٦٤) من إخراج إيميل دى أنطونيو (١٩٢٠-١٩٨٩)، وهو الفيلم الذى استخدم لقطات عديدة من تحقيقات ماكارثى فى عام ١٩٥٤،

ليظهر التدمير الذاتى التدريجى للسيناتور جوزيف ماكارثى (١٩٠٨-١٩٥٧)، وقضيته فى اصطياد الشيوعيين. ورغم أن الفيلم يبدأ بتدخل مباشر من جانب التعليق، يقول: "كل شيء أنت على وشك أن تراه حدث بالفعل"، فإنه ليس هناك بعد ذلك تعليق مباشر صريح، أو موسيقى أو تقنية سينمائية تقدم رأيًا مباشرًا. لكن رغم ذلك المظهر من الحياد، فإن فيلم "نقطة نظام" يقدم خلاصة لستة وثلاثين يومًا من الشهادات فى فيلم من ساعة ونصف، ورسالة للفيلم تكمن فى مونتاجه، الذى لم يستخدم شهرًا من اللقطات بينما استخدم اللقطات التى تكشف عن أكثر اللحظات الدرامية توترًا (خاصة التحدى الشهير من جانب جوزيف ويلش تجاه ماكارثى: "أليس عندك أى إحساس من اللياقة يا سيدى؟")، كما أن هذه اللقطات تحط من قدر اللجنة. وبينما استخدم الفيلم لقطات إخبارية موضوعية، فإنه قد تم مونتاجه كدفاع قانونى: لقد كان ماكارثى محتالاً ومنافقًا خطرًا، وقد أضرت تحقيقات لجنة النشاطات غير الأمريكية بالجماهير.

ومثل الكثير من الدعاية، فعند المشاهدة الأولى لفيلم ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) "ليل وضباب" (١٩٥٥)، يبدو الفيلم بالغ العاطفية وإن كان حقائقيًا، هذه المرة عن الهولوكوست، وفى الحقيقة أن موقفه العاطفى صحيح، وهو يعتمد فى ذلك على تعريف صارم للدعاية، على الأقل لأنه يجاور بين الصور المرعبة والمسالمة، والتعليق الشاعرى، والموسيقى الحزينة التى تجعل المتفرج يشعر بالتوحد. إن رينيه يقوم بمونتاج لقطات إخبارية بالأبيض والأسود الصارخين من الأربعينيات لمعسكرات الاعتقال النازية، خاصة لمئات من الأجساد المهزولة وهى تُحمل بالبلدوزرات إلى مقبرة جماعية، مع

لقطات ملونة للمعسكر بعد عقد من الزمن، وقد خيم عليها سكون مسالم حزين. كما يستخدم المخرج لقطات بالأبيض والأسود لمحاكمات نورمبيرج فى عام ١٩٤٥، حيث ينكر القادة الألمان واحدًا بعد الآخر مسئولياتهم عن عمليات التطهير العرقى، ثم يقطع إلى لقطة ملونة للمروج الخضراء الهادئة فى عام ١٩٥٥، وعلى شريط الصوت يتساءل المعلق: "من المسئول؟"، بينما تتصاعد موسيقى تقطع نياطِ القلوب. ورغم ابتعاد الفيلم بشكل عام عند مضمونه المروع، فإن النهاية تعيدنا مرة أخرى إلى النقطة الدعائية: إن الإنسانية فى حاجة لأن تسترد إنسانيتها.

وربما لم يكن من الغريب أن يدرك الكوبيون تمامًا قوة البروباجندا السينمائية. فقد تولى "المعهد الكوبى للفن والصناعة السينماتوغرافيين" الإنتاج السينمائى بعد شهور ثلاثة من خلع الديكتاتور فولجينس باتيستا فى عام ١٩٥٩. ورغم أن المعهد ليس وكالة حكومية بالمعنى الدقيق، فإنه يهتم بالسينما التسجيلية والروائية التى تمجد الأيديولوجيا الخاصة بنظام فيدل كاسترو وإنجازاته. واستخدم سانتياجو ألفاريز (١٩١٩-١٩٨٩) أسلوب المونتاج السوفييتى فى أفلامه التسجيلية "هانوى، مارتيس ١٣" (١٩٦٧)، و"إل بى جيه" (١٩٦٨)، و"٧٩ ربيعًا" (١٩٦٩)، وهذا الفيلم الأخير تكريم لحياة هوشى منه، ويبدأ بمونتاج ذهنى يصنع تجاورًا بين صور لزهور تتفتح فى حركة سريعة جدًا، مع لقطات بطيئة لقنابل أمريكية تضرب فيتنام. وفى جزء لاحق، مشاهد للفظائع العسكرية الأمريكية، متجاورة مع مظاهرات أمريكية تدعو للسلام، مما يوحى بأن اللوم لا يقع على عاتق الشعب الأمريكى بسبب حرب فيتنام، بل على القادة السياسيين. وفى المشهد الأخير،

يستخدم ألفاريز قطعًا متجاورة من السليولويد الممزق أو المحروق، وقصاصات الورق، وكادرات سريعة، لكى يخلق مونتاجًا من تحريك عناصر مختلفة، يتم تأكيده بالموسيقى والقصائد التى كتبها هوشى منه، وخوسيه مارتى.

كما أن كوبيًا آخر هو توماس جويتيريز آليا (١٩٢٨-١٩٩٦) بدأ بصنع أفلام قصيرة مناصرة للثورة، مثل "هذه أرضنا" (١٩٥٩) للوحدة السينمائية لجيش المتمردين. ثم فيما بعد، فى أفلام روائية طويلة مثل "موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، و"ذكريات التخلف" (١٩٦٨)، انتقد آليا المثقفين البرجوازيين فى عصر باتيستا. كما صنع فى فترة لاحقة "الفراولة والشوكولاتة" (١٩٩٤)، الذى قدم نظرة متعاطفة مع مجتمع الشواذ فى كوبا مما جلب له شهرة عالمية، لكنه وُزع على نطاق محدود فى كوبا. وفى فيلم "لوسيا" (١٩٦٨) تعقب هومبيرتو سولاس تاريخ النساء الكوبيات من خلال قصص ثلاث نساء اسمهن لوسيا، وتعشن فى ثلاث مناطق مختلفة، وأستخدم أسلوب سينمائى مختلف فى كل فقرة، لكن السينما الكوبية بشكل عام تلتزم تمامًا بشعار كاسترو الشهير عن الفنون: "داخل الثورة كل شىء متاح، خارج الثورة لا شىء متاح".

ويشتهر جيلو بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩) بفيلم "معركة الجزائر" (١٩٦٥)، وهو مثال كلاسيكى لفيلم روائى ذى قيمة دعائية صريحة. ورغم أن هناك عنوانًا افتتاحيًا يقول إنه ليس هناك من بين صور الفيلم ما هو حقيقى، فإن التقنيات السينمائية للفيلم (الفيلم الخام ذو الحبيبات، والكاميرا المحمولة على اليد، والزووم الكثير، والأسلوب الخاص بالجرائد السينمائية،

وعدم وجود ماكياج أو إضاءة درامية) توحى بأن الفيلم يقدم واقع الثورة الجزائرية. وقد قامت الحكومة الجزائرية بتمويل الفيلم، لكن الفيلم أُستخدم فيما بعد بواسطة جماعات متمردة مختلفة، مثل "حزب الفهد الأسود" في الولايات المتحدة، لتعليم تاكتيكات حروب العصابات في المدن، وبالعكس فقد تمت دراسة الفيلم بواسطة إدارات مكتب المباحث الفيدرالية، والمخابرات المركزية الأمريكية، للتخطيط للعمليات المقاومة للإرهاب.

ورغم أن الفيلم كان يهدف لمديح"جبهة التحرير الوطنية"، فإن مشهدًا يصور كيف أن حتى البروباجندا يمكن أن تكون مشحونة بالغموض. فبعد الفظائع الفرنسية ضد الجزائريين في القصبة، يخطط قادة جبهة التحرير لسلسلة من الهجمات بالقنابل ضد المدنيين الفرنسيين. هناك ثلاث نساء يرتدين ملابس ملغومة بقنابل مصنوعة يدويًا، ومتنكرات (بأزياء أوروبية وماكياج أوروبى) حتى يمكنهن العبور من نقاط تفتيش ذات حراسة عالية، لتدخلن الحى الفرنسى، وبمجرد وصولهن هناك، تزرعن القنابل في محل منتجات الألبان، ومرقص، ومخرج مطار. ورغم أن معظم المتفرجين يتوحدون فى الأغلب مع الجزائريين ضد الحكم الاستعمارى القاسى للفرنسيين، فإن هذا التوحد يهتز عندما تحدث الانفجارات فى ضحايا أبرياء: طفل يلعق آيس كريم فى محل منتجات الألبان، ومراهقون يرقصون في النادى، وامرأة عجوز تجلس فى المطار. ويقطع الفيلم على الفور بعد الهجوم من موسيقى الديسكو المرحة إلى "القداس الجنائزى"لباخ، وبذلك فإن الفيلم يظهر التكاليف الإنسانية على جانبى الصراع. وهذه اللحظات توحى بأن البروباجندا ليست فى حالة إلى أن تنحاز كلية إلى جانب واحد، وذلك لكى تكون مؤثرة.

وفى الولايات المتحدة صنع العديد من السينمائيين أفلامًا - تسجيلية وروائية على السواء - تعارض حرب فيتنام. وكان الاستثناء المناصر للحرب هو "البيريهات الخضراء" (١٩٦٨)، وهو فيلم ملحمى قام ببطولته وشارك فى إخراجه جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩)، يمجد جهود الولايات المتحدة العسكرية ضد الشيوعيين. ومن الأفلام التسجيلية المهمة المضادة للحرب فيلم إيميل دى أنطونيو "فى عام الخنزير" (١٩٦٨)، وباربرا كوبيل (ولد عام ١٩٤٦) "جندى الشتاء" (١٩٧٢)، وبيتر ديفيز (ولد عام ١٩٣٧) "قلوب وعقول" (١٩٧٤) والذى فاز بالأوسكار، واستخدم لقاءات غير معدة مع مشاركين (جنود، ومدنيين، وسياسيين)، ولقطات إخبارية للمعارك، وخطب تنتقد السياسة الأمريكية. وهذه الأفلام الثلاثة جميعًا لا تستخدم التعليق من خارج الكادر (يطلق عليه بالإنجليزية "صوت الله"، لأنه يبدو عليمًا بكل شيء - المترجم)، ويعتمد بدلاً منه على المونتاج والتقنيات السينمائية الأخرى لكى ينتقد المؤسسة المناصرة للحرب.

وفى فيلم "فى عام الخنزير" يقدم دى أنطونيو لقاء مع الجنرال إس باتون حيث يعلق - فى سخرية كاريكاتورية عن نفسه - على وحدته العسكرية: "إنهم عصابة عظيمة من القتلة"، وصوته الجذلان وتعبيرات توحى بساديته الخفية، وبالتالى بالعقلية الوحشية للبنتاجون والبيت الأبيض. وبالمثل فإن "جندى الشتاء"، الذى تم تصويره بالأبيض والأسود ذى الحبيبات، مؤلف من لقاءات ممتدة مع عشرين من المحاربين السابقين فى فيتنام، والذين يصفون الفظائع التى شهدوها أو اشتركوا فيها: اغتصاب، وتعذيب، ونزع أحشاء، وبتر أعضاء، ورمى الأسرى من الطائرات المروحية، ورجم طفل

حتى الموت. وبين الحين والآخر تظهر صورة ملونة لأحد الضحايا المدنيين لسوء المعاملة الأمريكى، كدليل على الشهادة المضطربة للشهود. ولقد تم تصوير الفيلم بعد مذبحة ماى لاى بوقت قصير، مما يجعله مهمًا فى موضوعه بشكل خاص. ولم يتلق كل من "فى عام الخنزير" أو "جندى الشتاء" توزيعًا واسعًا، لذلك فإن من الصعب تقدير تأثيرهما، وهذا ما يظهر بشكل عام مع الأفلام المثيرة للجدل والتى تتبنى جانبًا دون الآخر، فليس هناك يقين من قدرتها على النجاح التجارى، وعادة ما يتألف جمهورها أساسًا من المناصرين لقضيتها.

ومع ذلك فإن هذا لم يكن حال فيلم "قلوب وعقول"، الذى كانت جائزة الأوسكار سببًا فى انتشاره. ويعتمد ديفيز على المونتاج الانتقائى للقطات أرشيفية، ولقاءات حميمة، لدعم موقفه المعادى للحرب. وعلى سبيل المثال هناك لقاء مع الجنرال ويليام ويستمورلاند (١٩١٤-٢٠٠٥)، قائد الوحدات الأمريكية فى فيتنام، تتجاور مع جنازة عسكرية فى فيتنام الجنوبية. إن ويستمورلاند يرتدى بدلة قطنية مريحة ويواجه أرضًا فضاء فى غابة وهو يقول: "الشرقى لا يضع للحياة القيمة العالية نفسها مثل تلك التى يضعها الغربى"، وهذا القول يتناقض تمامًا مع الصور التى يتجاور معها، دفن جندى قتيل، تبكى أخته وهى تنفطر حزنًا أمام صورته، وتحاول أمه أن تقفز إلى قبره المفتوح. قد يكون تعليق الجنرال على العقلية الآسيوية خاليًا من الإحساس، لكن مونتاج ديفيز - وضع هذه الكلمات بعد المشهد الذى يقطع نياط القلوب مباشرة، وقبل لقطات الأطفال الفيتناميين المصابين بالنابالم، وقد تدلت قطع لحمهم الحى من عظامهم - هذا المونتاج هو الذى يزيد من غطرسة "الأمريكى القبيح".

لقد كانت المشاعر المضادة للحرب فى أفلام هوليود خلال الحرب – وحتى بعد سنوات منها – تتخفى فى أشكال أخرى، حتى لا تنفِّر قطاعات كبيرة من الجمهور، والتى قد تناصر الحرب. وعلى سبيل المثال فى فيلم "ماش" (روبرت آلتمان، ١٩٧٠)، يدور الحدث خلال الحرب الكورية، لكن من الواضح أنه يعلق على الصراع فى فيتنام. ويعود "العصبة المتوحشة" (سام بيكنباه، ١٩٦٩) إلى زمن أبعد لكى يعلق على الحرب، فالحدث يدور خلال الثورة المكسيكية فى عام ١٩١٣، والضراوة غير المتوقعة فى افتتاحية الفيلم ومذبحة النهاية – والتى تحققت من خلال استخدام مبتكر للمونتاج، وللموت بالحركة البطيئة – تصور بشكل مجازى القتل بالجملة للمحاربين والمدنين، وبذلك تكشف عن الجانب القاتم من "القضية النبيلة" الأمريكية فى جنوب شرق آسيا.

البروباجندا الكوميدية الجديدة

فى وقت أكثر معاصرة، حقق الأمريكى مايكل مور (ولد عام ١٩٥٤) الشهرة لأفلام "التسجيلية"، والتى تتميز بالفكاهة والانحياز الصريح. ورغم أن الكوميديا لم تكن فى العادة مرتبطة بالبروباجندا، فإن مور الباحث عن كشف الفضائح يستخدم الفكاهة الساخرة والهجاء اللاذع فى أفلام "روجر وأنا" (١٩٨٩)، و"لعب البولينج من أجل كولومباين" (٢٠٠٢)، و"فهرنهايت ٩/١١" (٢٠٠٤). إن معظم الأفلام التسجيلية لم تلتزم تمامًا بالصدق الواقعى، لكنها حافظت على الموضوعية كهدف، ومع ذلك فإن مور – الذى يستخدم أسلوبًا ما بعد حداثيًا، وهجوميًا، ومن ضمير المتكلم – يعيد فى العادة بناء التعاقب

الزمنى، ويقطع بؤرة المشهد بإدخال لقطات لا علاقة لها بالسياق، ويضيف الموسيقى والتعليق لكى يقدم رأيًا سياسيًا، أو يثير ضحكة. بل إنه اعترف أن "روجر وأنا" ليس فيلمًا تسجيليًا على الإطلاق.

يكشف فيلم "روجر وأنا" عن جشع الشركات الكبرى متمثلاً فى المستويات العليا من شركة "جنرال موتورز"، خاصة فيما يتعلق بالتدمير الاقتصادى لمدينة فلينت فى ميتشجان، وهى بلدة مور الأصلية. وهو يجسد الشخصية الشريرة فى المراوغ روجر سميث، رئيس مجلس إدارة شركة جنرال موتورز، ويأخذ دور البطل لنفسه، ويظهر على الشاشة ويقدم التعليق من خارج الكادر طوال الفيلم. ويظهر أشرار آخرون عندما يجد مور أن مطاردة فريسته تزداد صعوبة، وهؤلاء هم ملكة جمال ميتشيجان، ونائب المأمور فريد روس، ورجل العلاقات العامة فى جنرال موتورز توم كاى، وأنيتا برايانت، وبات بون، والتليفزيونى الشهير بوب يوبانكس، وموظفون صغار فى الشركة (ونقابة عمال السيارات المتحدون)، وسيدات ثريات فى نادى الجولف، وهم جميعًا يتفوهون بتعليقات بليدة لامبالية – إن لم تكن قاسية – حول إغلاق مصنع السيارات، لكن مونتاج مور وتعليقه من خارج الكادر يضيفان بعدًا أكثر إثارة للجدل. وعندما تصور الكاميرا صفوفًا متوالية من المنازل والمحلات المهجورة، يغنى فريق "بيتش بويز" أغنية "ألن يكون ذلك لطيفًا". وعندما يتلقى زعماء نقابة عمال السيارات المتحدون، والعمال العاطلون عن العمل (بمن فيهم امرأة اضطرت لبيع الأرانب "للتربية أو الأكل")، يتلقى هؤلاء أيضًا السخرية، تكون وجهة نظر مور التقدمية قد ضاعت.

وفاز فيلم "لعب البولينج من أجل كولومباين" بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم تسجيلى فى عام ٢٠٠٢، وهو يقدم رسالة قوية مضادة لحمل السلاح، مركزًا على حادث إطلاق النار فى مدرسة كولومباين الثانوية، ومآسى الموت بالسلاح الأخرى فى الولايات المتحدة. ومع ذلك يكون مور فى بعض الأحيان عدوانيًا فى تعقبه للمشاهير، وعلى سبيل المثال يتضمن أحد المشاهد قيام مور بتعقب ديك كلارك الذى يدعى مور أنه يستحق اللوم على مقتل فتاة صغيرة، بسبب ارتباطه المالى بسلسلة محلات للأغذية السريعة. ويمضى "منطق" مور على النحو التالى: مطعم كلارك يمنح أقل الأجور لعماله، مما يدفع أمًا شابة أن تبحث عن عمل ثانٍ وتترك ابنها مع بعض الأقارب، لكن الصبى الذى يشعر بالوحدة يجد مسدسًا فى منزل عمه، ويستخدمه لكى يقتل رفيقته فى اللعب. إن مور يهاجم كلارك عندما يدخل سيارة صغيرة، ويمطره بالأسئلة حول ما يدفعه من أجور لعمال المطعم، محاولاً إقامة رابطة مباشرة بين الأجور المنخفضة وعنف السلاح.

وعند نهاية الفيلم، يذهب مور إلى أبعد عندما يصنع ارتباطات مشكوكًا فيها. إن الممثل تشارلتون هيستون، رئيس اتحاد السلاح القومى، يمنح لقاء لمور، وسرعان ما تنتقل المناقشة إلى موضوع عنف السلاح، والخطة التشريعية لاتحاد السلاح. ويطرح مور سؤالاً بريئًا: "لماذا حوادث الموت بالسلاح أقل فى كندا عنها فى الولايات المتحدة؟"، ويجيب هيستون بأن التوترات العرقية تتسبب فى حوادث قتل أكثر فى أمريكا. ويحاول مور فى البداية أن يحول هذه الإجابة إلى ملاحظة عنصرية عنيفة، ثم يهاجم النجم المرتعش بسبب كبر سنه وهو يبتعد عن الكاميرا. ويضيف مور تعليقًا من

خارج الكادر يناشد فيه "مستر هيستون" أن يعود ويكمل المقابلة، بل أن يعتذر عن حادثة كولومباين. وفى النهاية يضع المخرج صورة لطفل متوفى فى طريق النجم، كما لو أن هيستون مسئول بشكل ما مسئولية شخصية. إن تلك الصراحة الهجومية فى طرح وجهة النظر شائعة فى أفلام البروباجندا، لكن فى الماضى كانت الموضوعية الصحفية تمنع العديد من السينمائيين التسجيليين من محاولة إثارة المشاعر بهذا الشكل الصريح. وفى القرن الحادى والعشرين، فإن السينما التسجيلية ما بعد الحداثية، و"الشخصية"، لا تعرف مثل هذا القيد.

أما "فهرنهايت ١١/٩" فكان أكثر فيلم تسجيلى حصدًا للإيرادات فى تاريخ السينما، كما فاز بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان فى عام ٢٠٠٤، وعلى الرغم من أنه يحتشد بعدم الدقة مع الحقائق، حيث يوحى أن الأحداث وقعت فى تعاقب زمنى مختلف عن الحقيقة، كما يلتقط لقطات مجانية لمشاهير ورسميين، فإن مشاعر هجائه وغضبه ضد إدارة جورج دابليو بوش (ولد عام ١٩٤٦) وجدت جمهورًا مستعدًا لأن يستغنى عن المنطق ودقة الحقيقة. وحتى عندما تكون المشاهد دقيقة مع الواقع – كمجرد آثار قديمة فى فيلم تسجيلى ما بعد حداثى – يظل مور يستخدم هجومًا ومغالطات عاطفية لا علاقة بها بالمنطق، لكى ينتقد النظام بقسوة. وعلى سبيل المثال فإننا نرى نائب وزير الدفاع بول فولفيتز يبلل مشطه بلعابه ويمشط شعره قبل إجراء مقابلة تليفزيونية، وذلك الفعل غير النظيف صحيًا يظهره بلا شك على أنه أبله، لكن هل لذلك علاقة بحرب العراق؟ بل هل ذلك الفعل من جانب فولفيتز فى مقابلة تليفزيونية، يقارن بالمحاولات الجسيمة لتلاعب مور باللقطات الإخبارية التليفزيونية؟

والعديد ممن يتعاطفون مع أهداف مور المضادة للحرب يقولون إنه لم يكن مضطرًا للجوء للتزييف، لكى ينتقد الرئيس وسياساته ما بعد ١١ سبتمبر، وهم يقولون إن السجلات العامة وكلمات الإدارة ذاتها تقدم مادة كافية تدعم رأى مور. إن هناك فكاهة مريرة ومفارقة فى إظهار بوش وهو يلعب الجولف، بينما تعد الولايات المتحدة للحرب، لكن الرئيس بيل كلينتون لعب الجولف أيضًا بينما كانت أمريكا فى الحرب فى البوسنة. وبالمثل عندما يبدو على بوش الذهول وهو يتلق نبأ الهجوم على البرجين فى ١١ سبتمبر ٢٠٠١، فهو يبدو عاجزًا، وهى صورة ملتبسة، ورغم أن بوش يستمر فى قراءة كتاب "عنزتى المدللة" لأطفال المدرسة لمدة سبع دقائق بعد تلقيه الأنباء، فقد كان الرئيس يحاول الحفاظ على جو الهدوء بينما مساعدوه يقومون بالتحقيق، لكن مور يختار التفسير الأسهل.

وفى الحقيقة أن مور نادر الاهتمام بالدقة المرهفة. إنه يبذل جهدًا كبيرًا لكى يثبت أن" (١) الانتخابات الرئاسية الأمريكية فى عام ٢٠٠٠ مشكوك فيها، (٢) بوش كان فى تعاون وثيق مع العائلة المالكة السعودية بل مع بن لادن، وهى "حقائق" ثبت عدم دقتها بواسطة لجنة ١١ سبتمبر المحايدة، (٣) الرئيس كان هاربًا من التجنيد فى حرب فيتنام، (٤) حرب العراق اندلعت لإرضاء الداعمين الأغنياء للإدارة. ومسألة إذا ما كان بوش أثبت هذه الادعاءات بما لا يدع مجالاً للشك ليست هى المهمة، فاهتمامه الرئيس كان خلق فيلم درامى جذاب يحشد الصور والأصوات (فى الأغلب صوته بالتعليق من خارج الكادر) لإظهار أن بوش غير كفء، ومثير للحرب بشكل غير شريف، وللتأثير فى حملة إعادة انتخاب بوش فى عام ٢٠٠٤، فقد أراد مور أن يصبح الفيلم "جزءًا من حوار وطنى" فى الشهور السابقة على انتخابات عام ٢٠٠٤، وكان الفيلم كذلك بالفعل. لكنه مع ذلك لم يكن مؤثرًا بما فيه الكفاية فى مجادلات عام الانتخابات لكى يغير من النتائج، حتى ولو كان الفيلم يحتوى على مشاهد قوية من الابتزاز العاطفى، بما فى ذلك أم تنوح

على ابنها المفقود فى العراق، وتبكى أمام البيت الأبيض، ومشاهد مرعبة للمشوهين فى حرب العراق فى مركز والتر ريد الطبى، وهى مشاهد تتجاور مع لقطات للرئيس يوجه خطابًا لجمع الأموال من القطط السمان، ومشاهد لشباب عراقى مقتول متجاورة مع تأكيد وزير الدفاع رامسفيلد حول "الإنسانية التى تجرى فى إدارتنا للحرب".

وإذا كانت أفلام مور هى من بين الأفلام التسجيلية الأكثر تلاعبًا، فالحقيقة أن كل الأفلام (سواء كانت تسجيلية أم روائية) دعائية فى أنها منتجات ثقافية محددة فى لحظة محددة من التاريخ. لذلك فإن الأفلام تعكس الثقافة دائمًا وتؤثر فيها. وباختصار فإن الأفلام هى أفعال ثقافية فى كونها تساهم فى رسم رؤية محددة للمجتمع، وتقول شيئًا – بشكل واعٍ أو غير واعٍ – عن الثقافة التى أنتجتها، وهو شىء شديد الاقتراب من تعريف البروباجندا.

انظر أيضًا:

"السينما التسجيلية"، "الأيديولوجيا"، "الحرب العالمية الثانية".

FURTHER READING

Chomsky, Noah. *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda.* New York: Seven Stories Press, 1997.

Clark, Toby. *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Act of Mass Culture.* New York: Abrams, 1997.

Culbert, David, ed. *Film and Propaganda in America: A Documentary History.* 4 vols. New York: Greenwood Press, 1990–1991.

Cull, Nicholas John, David Culbert, and David Welsh. *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present.* Santa Barbara, CA, and Oxford: ABC-CLIO, 2003.

Giesen, Rolf. *Nazi Propaganda Films: A History and Filmography.* Jefferson, NC and London: McFarland, 2003.

Grant, Barry Keith, and Jeannette Sloniowski, eds. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Herman, Edward S., and Noam Chomsky. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. Updated ed. New York: Pantheon, 2002.

Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Reeves, Nicholas. *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London and New York: Cassell, 1999.

Sontag, Susan. "Fascinating Fascism." In *Under the Sign of Saturn*, 73–105. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1980.

Taylor, Philip M. *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era*. 3rd ed. Manchester, UK, and New York: Manchester University Press, 2003.

Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London and New York: I. B. Taurus, 1998.

Welch, David. *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1983.

لينى ريفنشتال

ولدت باسم هيلين بيرتا أمالى ريفنشتال

فى برلين، ألمانيا، فى ٢٢ أغسطس ١٩٠٢، توفيت فى ٨ سبتمبر ٢٠٠٣

اكتسبت لينى ريفنشتال شهرة عالمية فى الثلاثينيات عندما كانت السينمائية الرسمية للرايخ الثالث. درست الرقص فى شبابها، وظهرت كممثلة فى "أفلام الجبال" الألمانية تحت رعاية أرنولد فانك. وبينما كانت تمثل فى هذه الأفلام، تعلمت فن صناعة السينما، وسرعان ما أصبحت مخرجة لفيلم الجبال الخاص بها "الضوء الأزرق" (١٩٣٢) الذى قامت أيضًا ببطولته.

وأعجب أدولف هتلر بالفيلم، وكلف ريفنشتال بتصوير مؤتمر الحزب النازى فى نورمبيرج فى عام ١٩٣٤، وكانت النتيجة فيلمها العظيم "انتصار الإرادة" (١٩٣٥). واُستخدمت كاميرات متعددة لتحقق تأثيرًا قويًا للتعبير السينمائى الكامل عن الحدث، يُغرق المتفرج فى ذلك المشهد المبهر. أصرت ريفنشتال على أن "انتصار الإرادة" لم يكن دعائيًا، وزعمت أنه "تاريخ، تاريخ خالص"، غير أن الفيلم اعتمد على عرض شبه دائم لرموز وطنية وأيقونات أسطورية، لكى يبعث إحساسًا بالعظمة التيوتونية (الألمانية القديمة الضاربة فى أعماق التاريخ – المترجم)، وأعطت تقنياتها السينمائية رسالة دعائية لصالح القضية النازية. وبالفعل فإن الأسلوب الفخم للفيلم يبدو كأنه يناشد بشكل خاص العقلية الفاشية. ومنذ افتتاحيته يخلق الفيلم توحدًا مع

"البطل"، بتقديم منظور بصرى لهتلر من داخل طائرة، إن وجهة النظر تلك تشبه "عين الله" (معنى أنها شاملة ومتعالية – المترجم)، وتستخدم عندما تقوم الطائرة بتفريق السحب (حول تشوش ما بعد الحرب العالمية الأولى؟ أم سحب جمهورية فايمار؟) فوق نورمبيرج، وبذلك فإن الفيلم يقدم هتلر باعتباره المسيح المخلص الأسطورى.

أما "أوليمبيا" (١٩٣٦) فيبدو فى ظاهره تسجيلاً موضوعيًا للمنافسات الرياضية فى دورة برلين الأوليمبية فى عام ١٩٣٦، واستخدم الفيلم التقنيات السينمائية للتأكيد على المتبارين من دول المحور وألمانيا. وهناك مشهد شهير لمباريات الغطس، تم تصويره بزاوية من أسفل، وفى لقطات بالحركة البطيئة، للغاطسين الذين يتحدون الجاذبية الأرضية وهم يقفزون برشاقة فى السماء، وهنا يتم تصوير المتنافسين الألمان والإيطاليين، واليابانيين، من زوايا أكثر إثارة، ومع موسيقى أكثر عظمة. (لم يمكن لأسلوب ريفنشتال أن يخفى – مع ذلك – الزنجى الأمريكى جيسى أوين الذى فاز بأربع ميداليات ذهبية فى باقات الجرى). ومن خلال تصوير ريفنشتال ومونتاجها، فإن الغاطسين كثيرًا ما يبدون وهم يتحدون الجاذبية الأرضية وهم يتشقلبون فى الهواء، وأجسادهم الرياضية – فى ذلك السقوط الحر – تجسد باختصار المثل الأعلى للجمال الجسدى عند ريفنشتال.

وكان آخر أفلام ريفنشتال هو "الأرض المنخفضة"، واُتهمت باستغلال نزلاء معسكر الاعتقال من الغجر ككومبارس، وقد تم تصوير الفيلم خلال الحرب العالمية الثانية، ولم يعرض حتى عام ١٩٥٤. وكانت ريفنشتال عندئذ قد قضت أربع سنوات فى سجون الحلفاء، وتعرضت لإزالة الأفكار النازية،

وبرئت ساحتها من القضاء الألماني. وفي سنواتها الأخيرة أصبحت مصورة فوتوغرافية، خاصة لقبيلة النوبة الأفريقية. وخلال التسعينيات مـن العمـر، صورت مشاهد مذهلة تحت الماء للحياة الطبيعية وحتى أسماك القرش فـي أعماق البحار. ورغم تلك المشروعات الفنية اللاسياسية، فإن ذكراها تظـل مرتبطة بكونها منبوذة سياسيًا، بسبب جهودها الدعائية لصالح الرايخ الثالث.

مشاهدات مقترحة:

"الضوء الأزرق" (١٩٣٢)، "انتـصار الإرادة" (١٩٣٥)، "أوليمبيـا" (١٩٣٦)، "الأرض المنخفضة" (١٩٥٤).

FURTHER READING

Hinton, David B. *The Films of Leni Riefenstahl.* 2nd ed. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991.

Riefenstahl, Leni. *The Last of the Nuba.* New York: Harper & Row, 1974.

———. *A Memoir.* New York: St. Martin's Press, 1993.

Sontag, Susan. "Fascinating Fascism." In *Under the Sign of Saturn*, 73–105. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1980.

Tomasulo, Frank P. "The Mass Psychology of Fascist Cinema: *Triumph of the Will.*" In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 99–118. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Frank P. Tomasulo

التحليل النفسى

Psychoanalysis

ليست مصادفة أن التحليل النفسى والسينما وُلدا فى عام واحد، ففى عام ١٨٩٥، أقام أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨) أول عرض جماهيرى فى الدور الأرضى من جران كافيه فى باريس، وهو العام ذاته الذى شهد نشر كتاب "دراسات عن الهستيريا"، من تأليف سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) وجوزيف بروير، وهو الكتاب التأسيسى عن التحليل النفسى. قام فرويد وبروير فى هذا الكتاب بإذاعة اكتشافهما اللاوعى، وهو مفهوم محورى فى التحليل النفسى، بل هو الذى استهل التحليل النفسى كفرع من فروع الدراسة. ووجود اللاوعى يعنى أن هناك حدًا للمعرفة الذاتية الإنسانية، ورغباتنا تكمن وراء هذا الحد، لذلك تظل فى الأساس مجهولة بالنسبة لنا. واللاوعى يشمل الأفكار المكبوتة، والتى لا يمكن لنا معرفتها بشكل واعٍ لأنها صادمة تمامًا بالنسبة لنا، والطبيعة الصادمة للاوعى تجعله غير قابل للاختزال فى معرفتنا، وهو يتجاوز أى محاولة لمعرفته معرفة مباشرة. لكن هذا لا يعنى أنه لا يمكننا الوصول إليه، ومفهوم فرويد عن كيفية الوصول إليه يلقى الضوء على أهمية نظرية التحليل النفسى بالنسبة للسينما.

وكما أوضح فرويد فى كتابه "تفسير الأحلام" (١٩٠٠)، فإن الحلم يمنحنا وسيلة للوصول إلى اللاوعى، من خلال تشويهه لأفكارنا الكامنة فى

عملية يطلق عليها فرويد "عمل الأحلام"، والتى تغير الأفكار الموجودة فى العقل بتكثيف أفكار متعددة فى فكرة واحدة، وتحويل الأفكار الصادمة المؤلمة إلى أفكار غير صادمة وغير مؤلمة على علاقة بها. والأهم هو أن عمل الأحلام يترجم أفكارنا إلى صور، ويجعلها فى بناء ذى شكل سردى هو الحلم ذاته. ومن خلال هذا النشاط للترجمة والتشويه، فإن الحلم يسمح لنا باللقاء مع الأفكار اللاواعية شديدة الإيلام لنا فى حياة اليقظة. والحلم يجسد لقاء مؤلمًا مع رغباتنا اللاواعية. وبذلك فإن الطبيعة الغريبة للأحلام تصبح دليلاً على عمليات لاواعية، يمكن لنا رؤيتها فقط بشكل غير مباشر من خلال التشويه الذى تصنعه. ولهذا السبب فإن فرويد يرى أن الحلم هو "الطريق الملكى إلى اللاوعى". (مع ذلك، فإن هذا التشويه يتبدى أيضًا فى زلات اللسان، والنسيان، والنكات). وفى ضوء أهمية الحلم لتطور التحليل النفسى، فإن الرابطة بين التحليل النفسى والسينما تصبح أوضح: هذا البناء يمكن رؤيته فى السينما كمكان للأحلام الجماعية، فى فرصة متفردة لدراسة اللاوعى خارج إحدى جلسات التحليل النفسى.

السينما واللاوعى

لسوء الحظ فإن قليلين من السينمائيين هم الذين استغلوا بشكل فعال إمكانات فهم التحليل النفسى وفوائده للسينما، وهذا يرجع بلا شك إلى المكانة التى تحتلها السينما والإنتاج السينمائى داخل الاقتصاد الرأسمالى، فإن ضرورات تحقيق أرباح أعطت أولوية للأفلام التى ترضى المتفرجين، لا الأفلام التى تصدمهم. وفى حالة ما إذا تناولت الأفلام الهوليودية صدمات

اللاوعى، فإنها فى الأغلب تحقق من وقع هذه الصدمات فى حل عقدة الأفلام. وكنتيجة لذلك، فإن معظم الأفلام التجارية تصور لنا كيف يمكن تخفيف الصدمة، والتحكم فيها، على عكس التحليل النفسى الذى يصور كيف أن الصدمة هى التى تتحكم فينا. والأفلام التى تدور حول التحليل النفسى، مثل فيلم جون هيوستون "فرويد" (١٩٦٢)، وفيلم ألفريد هيتشكوك "المسحور" (١٩٤٥)، تتناول التحليل النفسى على مستوى المضمون، ولا تدمجه مع الشكل (رغم أن فيلم هيتشكوك يتضمن مشهد حلم ذا صور من إبداع الفنان التشكيلى السريالى سلفادور دالى).

وقد أكد التحليل النفسى وجوده بشكل أكثر مباشرة من خلال تطور تقاليد الفيلم نوار. وبينما قامت أفلام نوار قليلة بالمعالجة الصريحة لمفاهيم التحليل النفسى، فإن البناء السردى والميزانسين فى عالم النوار يفصح عن نوع من الوفاء لهذه المفاهيم. والمخبر السرى فى أفلام النوار يشبه كثيرًا المحلل النفسى: إنه يفحص العالم السفلى للمجتمع – الليل – بحثًا عن حقيقة مكبوتة لا يمكن للمرء أن يكشفها فى وضح النهار. وخلال رحلة البحث تلك عن الحقيقة، يكتشف المخبر السرى فى أفلام النوار الفساد والفوضى الأساسيين فى المجتمع، وغياب أى نوع من النقاء. ومن ثمَّ فإن هذا المخبر السرى يكتشف أن الحقيقة لا تنفصل عن الرغبة، بل إن الحقيقة هى الرغبة ذاتها. وهذا البناء تمكن رؤيته فى أفلام النوار الكلاسيكية مثل "الصقر المالطى" (١٩٤١)، "النوم الكبير" (١٩٤٦)، "من الماضى" (١٩٤٧)، بالإضافة إلى أفلام النوار الجديدة مثل "الحى الصينى" (١٩٧٤).

ورغم ذلك الاستكشاف القوى للبعد اللاواعى فى التجربة، فإن أفلام النوار تظل ما قبل فرويدية على المستوى البنائى. فهى تحافظ على بناء

سردى يضفى الغموض على آليات اللاوعى بدلاً من أن تؤكد على هذه الآليات. أما المحاولات الجادة لإدماج فرويد عن اللاوعى وعن الأحلام فى الشكل السينمائى، فقد كانت قصيرة فى الأساس على السينما الطليعية غير الروائية. ومن الاستثناءات الشهيرة المخرج السريالى لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣)، الذى أكد من ناحية الشكل على الطبيعة المتكررة للرغبة، وفشلها الجوهرى فى العثور على موضوع تحقيقها، فى أفلام مثل "حسناء النهار" (١٩٦٧)، و"سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢)، و"الموضوع الغامض للرغبة" (١٩٧٧)، وفى كل هذه الأفلام يظل السرد ذاته مشتبكًا مع دائرة من التكرار، تدفعنا كمتفرجين لمعايشة القوة المشوّهة للرغبة ذاتها.

ورغم أهمية بونويل للتطور السينمائى لأفكار التحليل النفسى، فربما يوجد مخرج – داخل هوليود أو خارجها – ساهم فى تطور الجماليات على أساس عمل الأحلام، مثلما فعل ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦)، فأفلامه تبتعد عن بناء السرد التقليدى، من أجل أن تتبع منطق الحلم. وهو بشكل خاص فى أفلام مثل "الطريق السريع الضائع" (١٩٩٧)، و"مولهولاند درايف" (٢٠٠١)، يستخدم انقلابات سردية تبدو كأنها تعارض أى تشابه مع الواقع، فى محاولة لاحترام منطق الحلم. ومع ذلك، وعلى عكس العديد من السينمائيين الطليعيين، لم يحاول لينش الاستغناء الكامل عن السرد، فالمتفرج يستطيع دائمًا أن يميز مسارًا سرديًا فى أفلام لينش، رغم أن هذا المسار قد لا يلبى التوقعات التقليدية أحيانًا. وعندما تتحول الشخصيات بما يشبه المعجزة إلى شخصيات أخرى، أو عندما يتم تجاهل المنطق الزمنى، فإن هذا يشير إلى محاولة لينش بناء واقعية اللاوعى. وكثيرًا ما يرى المتفرج مونتاجًا لمشهد – مثلما فى "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) – لا يساهم فى تطور السرد، وإنما فى الكشف عن تداعيات لاواعية لإحدى الشخصيات. والأكثر أهمية هو أن

كل أفلام لينش تقود المتفرج إلى لقاء صادم مع رغبة المتفرج ذاته، والتى أثارها الفيلم. وخلال الفرجة على أحد أفلام لينش، يكون الكشف عن رغبة المتفرج أشبه بجلوس المريض على أريكة المحلل النفسى. ورغم أن السينما قاومت لفترة طويلة النتائج والمفاهيم الكاملة للتحليل النفسى، من أجل شكل يقوم بتهدئة رغبة المتفرج، فإن السينما قامت أخيرًا مع أفلام ديفيد لينش بإدراك الأثر الثورى الذى قد تجلبه أفكار التحليل النفسى على الشكل السينمائى، وعلى العلاقة بين السينما والمتفرج.

ولأن أفلام لينش تستثمر الاستكشاف السينمائى للاوعى، فإنها قدمت العديد من نماذج التفسيرات التى تعتمد على التحليل النفسى، وهى تميل إلى أن ترى الأفلام كفانتازيا، أو كدافع قهرى متكرر، أو أزمة أوديبية. وعلى سبيل المثال فإن تفسيرات التحليل النفسى فى "القطيفة الزرقاء" ترى السينما كإعادة تجسيد لفانتازيا المشهد الأساسى، لكى تفحص الدور الذى تقوم به الفانتازيا فى تطور النزعة الجنسية والذاتية الذكورية، أو أن هذه التفسيرات ترى البناء الدائرى فى "الطريق السريع الضائع" كتصوير لعدم إمكانية الهروب من التكرار. وحتى فيما بعد لينش، فإن تلك هى الاتجاهات التى يتخذها التفسير التحليلى النفسى، لكن هذه الاستخدامات التفسيرية للتحليل النفسى حديثة نسبيًا.

السينما والمرآة

رغم الرابطة البنائية بين التحليل النفسى والسينما، فإن نظرية السينما لم تتطور على الفور فى اتجاه التحليل النفسى. وكانت أولى المحاولات لفهم السينما فى ضوء علم النفس فى عام ١٩١٦، عندما كتب هوجو مونستربيرج

(١٨٦٣-١٩١٦) كتاب "فوتوبلاى: دراسة نفسية"، وهو كتاب يؤكد على التوازى بين العقل البشرى والتجربة السينمائية. ومع ذلك كان اهتمام مونستربيرج هو العقل الواعى فقط، وليس العقل اللاواعى، لذلك فهو عالم نفسى وليس محللاً نفسيًا، وهو أقرب إلى الكانطية الجديدة منه إلى الفرويدية. ومنذ عام ١٩١٦ ساد هذا الاهتمام بالتجربة الواعية للمتفرج فى نظرية السينما، كما هو واضح فى أعمال المنظرين السينمائيين المهمين مثل أندريه بازان وسيرجى إيزنشتين. ورغم أنهما لم يتفقا إلا فى القليل، فإنهما يشتركان فى فكرة أن أهمية السينما تكمن فى تأثيرها الواعى، ولم يتهم أى منهما باللاوعى. ومرت سنوات طويلة قبل أن تبدأ نظرية السينما فى التفكير فى التجربة السينمائية فيما يخص اللاوعى، لكن عندما بدأ ذلك أخذت نظرية السينما التحليلية النفسية شكل موجة المد فى السبعينيات والثمانينيات.

وكان الاهتمام الأساسى لنظرية السينما التحليلية النفسية هى عملية توحد المتفرج كما جاءت فكرة المحلل النفسي جاك لاكان عن مرحلة المرآة. ورغم صعوبة أعمال لاكان، وعدم وجودها فى ترجمة إنجليزية، فقد كان - أكثر من فرويد ذاته - هو النقطة المرجعية فى ظهور نظرية السينما التحليلية النفسية، التى كانت فى الحقيقة منذ مولدها تكاد أن تنتمى إلى لاكان. وطبقًا لأفكار لاكان، تحدث مرحلة المرآة فى الأطفال بين سن الستة شهور إلى ثمانية عشر شهرًا، عندما لا يدركون أنفسهم إذا ما نظروا إلى مرآة، فالطفل يرى أعضاء جسده ككل، ويعرف نفسه فى ضوء ذلك الوهم بالوحدة، وخلال تلك العملية يمارس الطفل سيادة على الجسد هو لا يملكها، وهذا الخداع للذات يشكل أساس تطور ذاتية الطفل. ومن خلال الشرح التفصيلى

لتشكل الذات (*ego*) من خلال عملية إيهامية، تقوض نظرية لاكان المكانة الكبيرة التى اكتسبتها الذات فى بعض تنويعات نظرية التحليل النفسى (خاصة فى علم نفس الذات الأمريكى، الذى يهاجمه لاكان دائمًا). وتتبدى جاذبية هذه الفكرة بالنسبة لنظرية السينما إذا استطعنا أن نقبل التشابه بين الطفل عند لاكان والمتفرج السينمائى.

لقد أخذ منظرون سينمائيون تحليلون نفسيون – مثل كريستيان ميتز وجان لوى بودرى – هذا التشابه كنقطة انطلاق، فالشاشة السينمائية بالنسبة لهم تقوم بعمل المرآة يتعرف من خلالها المتفرج على نفسه كذات متسقة وكلية القدرة. وإحساس القوة والسلطة الذى يتأتى للمتفرج يأتى من توحده الأساسى مع الكاميرا ذاتها. ورغم أن المتفرج هو فى الحقيقة متفرج سلبى (بل وحتى عاجز) بالنسبة للحدث الذى يدور على الشاشة، فإن توحده مع الكاميرا يعطيه وهم القوة والسلطة الكاملة على الصور السينمائية. وداخل السياق الفيلمى، لا تعرف الكاميرا حدودًا: إنها تذهب إلى كل مكان، وترى كل شخص، وتكشف عن أى شىء. والطبيعة التكنولوجية للوسيط الفيلمى (على عكس الرواية مثلاً) تمنع أى فيلم عن أن يصور الغياب (أى أنك ترى على الشاشة ما هو موجود، لكن ذلك لا يعطيك فكرة عما هو غير موجود – المترجم). إن الكاميرا تنشئ نظامًا من القدرة على الرؤية، لا يستطيع أى شىء الهروب منه، وهذا ما يجعل المتفرج يعتقد أنه قادر على رؤية كل شىء (وقادر على كل شىء). وما يؤكد هذه القدرة الكلية الوهمية عند المتفرج هو بالضبط عدم إمكانية رؤية المتفرج. إنه يصبح مثل إله، يرى كل شىء لكنه يظل غير مرئى فى قاعة العرض المظلمة.

وهذا هو ما يحدث طالما ظل غير واعٍ، وحافظ المتفرج على الإحساس بأنه غير مرئى. وطبقًا لهذه النسخة من نظرية السينما التحليلية النفسية، فإن هذا هو السبب فى أن السرد الهوليودى الكلاسيكى يعمل على إخفاء نشاط الكاميرا، وبمجرد أن يصبح للكاميرا ذاتها وجود واضح، بدلاً من غيابها غير المرئى، يفقد المتفرج مركز القدرة الكلية إلى جانب الكاميرا، ويصبح جزءًا من الحدث السينمائى. وعندما يحدث ذلك، يصبح المتفرج منتبهًا إلى أن الفيلم ليس إلا منتجًا مصنوعًا وليس مجرد واقع. وسينما هوليود تعمل على منع هذا الانتباه، من خلال المونتاج الذى يخلق تأثيرًا بالواقع، وإحساسًا بأن الأحداث على الشاشة تقع الآن، وليست نتيجة لفعل الإنتاج السينمائى. وفى هذا الضوء، فإن السينما الهوليودية الكلاسيكية تعمل مثل التعلق المريض بسلعة ما، وعلى إخفاء جهد إنتاج هذه السلعة. وعند التفكير فى نظرية السينما التحليلية النفسية المبكرة، لا يمكن تفادى الرجوع إلى هذا التعلق المريض بالسلعة، والذى يطرح رابطة قوية موجودة بين نظرية السينما التحليلية النفسية والنظرية الماركسية.

ولا يمكن للمرء أن يفصل بين النسخ الأولى من نظرية السينما التحليلية النفسية وبعدها السياسى. فبالإضافة إلى الاعتماد على مفهوم لاكان عن مرحلة المرآة، تأثر بودرى ومنظرو السينما التحليليون السينمائيون الآخرون بالفيلسوف الماركسى لوى آلتوسير، الذى قدم لهم مفهومه عن "التحقيق الأيديولوجى" (الذى طوره فى مقاله "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجى"، (١٩٧٠)، طريقة فى التفكير فى الآثار السياسية لمرحلة المرآة. وبالنسبة لآلتوسير فإن الأيديولوجيا تتعامل مع الأفراد باعتبارهم

موضوعات، وتسبب فى أنهم يعدون أنفسهم - على نحو خاطئ - أدوات فاعلة وخلاقة فيما وراء تجاربهم المعاشة، وهذا الوهم هو بالتالى خداع أيديولوجى أساسى.

وطبقًا للمنظرين السينمائيين التحليلين النفسيين، فإن التجربة السينمائية (أو المعايشة السينمائية)، تكرس هذا الخداع الأيديولوجى، من خلال علاقة المرآة التى تقيمها للمتفرج. وبقدر ما يساعد الفيلم الروائى التقليدى على عدم إدراك المتفرج للطريقة التى تعمل بها السينما، أو بقدر ما يحتفى بالمتفرج كموضوع فاعل، فإن كل سرد تقليدى يشارك فى عملية التحقيق والتحكم الأيديولوجيين. والسينما الهوليودية تدعو المتفرج لأن يتقبل فكرة إيهامية عن قوته وسلطته، وهى عندما تفعل ذلك فإنها تخفى عنه سلبيته الفعلية. وبالنسبة لنظرية السينما التحليلية النفسية المبكرة، فإن الانتصار الأيديولوجى للسينما يتحقق عندما تقنع المتفرج بالاستمتاع بالعملية ذاتها التى تقوم بإخضاعه. وتلك الفكرة وجدت تطورها الكامل فى المجلة البريطانية "سكرين" طوال السبعينيات.

وفى "سكرين" أيضًا بدأ المنظرون فى الربط بين نظرية السينما التحليلية النفسية، والاهتمامات النسوية، وهو ما أدى إلى أهم التطورات فى تلك النظرية. وفى عام ١٩٧٥ كتبت لورا ميلفى "المتعة البصرية والسينما الروائية"، الذى ظهر فى معظم الكتب التى جمعت المقالات، واقتبس فى عدد من الدراسات، ولعله الأكثر فى كل تاريخ نظرية السينما، وكان لهذا المقال أهمية كبرى فى التطورات اللاحقة لنظرية السينما. أقامت ميلفى أساس بحثها على الأعمال الرائد لكل من ميتز وبودرى، وربطت بين عملية توحد

المتفرج والفارق الجنسى. وطبقًا لها، فإن هناك توحدًا ثانيًا أو ثانويًا مع الشخصية يصاحب توحد المتفرج الأول مع الكاميرا، وفى أغلب الأحوال – على الأقل فى السينما الهوليودية – فإن هذا التوحد مع الشخصية الفيلمية يكون توحدًا مع شخصية ذكر.

وبالنسبة لميلفى، فإن إحساس المتفرج بالقوة هو بالتحديد إحساس ذكورى بالقوة، لذلك فإن المتفرج يتحدد نوع بأنه ذكر. وعلى الشاشة فإن الشخصية الذكرية – موضع التوحد – هو الذى يقود حركة السرد الفيلمى، وهو الشخصية التى تتبع الكاميرا حركتها . أما الشخصية الأنثى فتقوم مقام الفرجة لكل من المتفرج، ووكيله على الشاشة أى الشخصية الذكر. وتسمى ميلفى هذه العملية "نظرة التحديق"، والتى تزيل عن الأنثى ذاتيتها، وتختزلها لكى تصبح موضوعًا للنظر أو التحديق، لكى تمنح المتعة للمتفرج الذكر. وقيام ميلفى بملائمة التحليل النفسى للنظرية النسوية يهدف إلى تدمير التجربة الممتعة تلك، من خلال فعل تحليلها. وهنا فإن نظرية التحليل النفسى لا يمكن مرة أخرى فصلها عن الأهداف السياسية المحددة التى تخدمها.

إعادة اكتشاف نظرة التحديق

كان لدراسة ميلفى تأثير كبير على نظرية السينما التحليلية النفسية، التى أصبحت شديدة الذيوع فى الثمانينيات، حتى أنها أصبحت صنوًا لنظرية السينما ذاتها، خاصة فى نظر منتقديها. ومع ذلك فقد توقفت ممارسة نظرية السينما التحليلية النفسية أو كادت خلال التسعينيات، وتم اختزالها لتصبح

فكرة لتنفيذ طريقة أخرى فى التفكير حول السينما. وأدى أفولها إلى تراجع عام من النظرية إلى البحث التجريب العملى والتطبيقى داخل مجال الدراسات السينمائية. لكنها لم تمت تمامًا، ففى ضوء عشرين عامًا من أبحاث نظرية السينما التحليلية النفسية التى تركز على توحد المتفرج، تطور تجسيد جديد لها فى شكل النقد الذاتى. ففى كتاب "افهم رغبتى: لاكان ضد التاريخيين" (١٩٩٤)، أحدثت جوان كوبجيك ثورة فى نظرية السينما التحليلية النفسية، حين أشارت إلى أن هذه النظرية أسست نفسها على سوء فهم جذرى لمفهوم لاكان عن نظرة التحديق، الذى لم يطوره فى بحثه عن مرحلة المرآة، ولكن فى ندوة لاحقة تمت ترجمتها بعنوان "الأربعة مفاهيم الأساسية عن التحليل النفسى" (١٩٧٨). وهى تشرح بأن نظرة التحديق ليست من جانب من يحدق، إنها نظرة تحديق موضوعية، تحديق فى – أو بالأحرى غياب عن – شاشة السينما. وبدلاً من أن تكون نظرة التحديق هى نظرة المتفرج التى تعبر عن السلطة (الإيهامية والمخادعة) تجاه ما ينظر إليه، فهى النقطة من الصورة السينمائية حيث تفشل هذه السلطة. وبدلاً من اختزال شاشة السينما إلى مرآة حيث يتعرف فيها المتفرج على ذاته، فإن كوبجيك تفهم الشاشة باعتبارها موقع التحديق، حيث يقوم الشىء بإثارة دافع رغبة المتفرج.

لقد كانت نظرية السينما التحليلية النفسية شديدة التعلق فى التفكير فى توحد المتفرج، وبذلك نسيت دور رغبة المتفرج. وطبقًا للتحليل النفسى فإن بدء انطلاق الرغبة يحدث بسبب شىء مفقود، أى بسب غياب. وعلى الرغم من أن للكاميرا تأثير تجسيد كل شىء تصوره حين تجعله مرئيًا، فإنها لا تستطيع أن تخلق مجالاً للرؤية بلا حدود. وعلى الرغم من أن الأفلام قد

تخفى حدود الرؤية، فإن هذه الحدود ضرورية حقًا لإثارة رغبة المتفرج. إن المتفرج يرغب فى أن يرى فيلمًا عندما يبقى غائبًا عن مجال الرؤية، وهذا الغياب - وليس فى إيهام اكتساب قدرة بصرية شاملة - هو الذى يجذب المتفرج إلى الأحداث على الشاشة. وهكذا فإن المتفرج يبحث فى الصورة الفيلمية عن شيء لا تمكن استعادته فيها، وهذا اللقاء مع هذا الغياب صادم للمتفرج، ويمزق الذات (*ego*)، ويزيح المتفرج من موقع الأمان الوهمى. والأفلام تجعلنا واعين بأننا متفرجون لسنا منفصلين عن الشاشة، بل موجودين كغياب عنها. وعندما تدفعنا الأفلام تجاه إدراك هذا الاندماج غير الواعى، فإننا نواجه التجسيد العام والعلنى لرغبتنا غير الواعية.

ورغم وجود بعد سياسى متضمن فى هذا الانعطاف لنظرية السينما التحليلية النفسية، فإن النظرية تبتعد عن النسخ السابقة برفض وضع أفكار التحليل النفسى فى خدمة أهداف سياسية سابقة التكوين. وبدلاً من ذلك فإن نظرية السينما التحليلية النفسية عند كوبجيك تأخذ الرغبة غير الواعية - وهى الفكرة المؤسسة للتحليل النفسى - كنقطة انطلاق لفهم السينما. وبهذا المعنى فإن هناك تماثلاً بين ظهور أفلام لينش، وهذا الابتكار فى نظرية السينما التحليلية النفسية، فكلاهما يركز على دور الرغبة غير الواعية فى السينما، بدلاً من التركيز على عملية التوحد. وليست مصادفة أن منظرين سينمائيين مثل سلافوج زيزيك - الذى سار فى طريق كوبجيك نفسه - قد حولوا اهتمامهم إلى أفلام ديفيد لينش.

وبمراجعتها للفهم التقليدى لنظرة التحديق، حققت كوبجيك ثورة فى نظرية السينما التحليلية النفسية. وأصبح من الواضح الآن أن الرابطة بين

التحليل النفسى والسينما أوثق مما بدت فى البداية. إننا لم نعد فى حاجة لاستخدام التحليل النفسى وحده لكى يساعدنا على فك شفرة التلاعب السينمائى والتحكم الأيديولوجى، وبدلاً من ذلك فإن كلاً من التحليل النفسى والسينما أصبحا جزءًا من موضوع مشترك، ينشأ من إدراك قوة اللاوعى. وفى أفضل تجلياتهما فإن التحليل النفسى والسينما يمثلان محاولات احتواء الصدمة التى تؤلف موضوعهما. عند ذلك يكتشف المرء أن الصدمة هى أيضًا وفى الوقت ذاته مصدر متعتنا. ويمكن لنظرية السينما التحليلية النفسية أن تنظر الآن إلى الأفلام فيما يتعلق بطريقة علاقتها بنظرة التحديق، ومن ثمَّ إدراك كيف أن الأفلام تحرك رغبات المتفرج وتجتذب خيالاته. وهذا يتيح لنظرية السينما التحليلية النفسية أن تصل أخيرًا إلى الأسئلة الجوهرية التى تطرحها السينما علينا بوصفنا أفرادًا وثقافة بشكل عام.

انظر أيضا:

"النقد"، "النزعة النسوية"، "الدراسات السينمائية"، "الفرجة والجمهور"،

FURTHER READING

Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." In *Movies and Methods: An Anthology*, edited by Bill Nichols, vol. 2, 531–548. Berkeley: University of California Press, 1985.

Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists.* Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle.* Translated by James Strachey. New York: Norton, 1961.

———. *The Interpretation of Dreams.* Translated by James Strachey. New York: Avon, 1965.

Gabbard, Glenn O. *Psychoanalysis and Film.* London: Karnac Books, 2001.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.* Translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.

———. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the *I* as Revealed in Psychoanalytic Experience." In *Écrits: A Selection*, translated by Bruce Fink, 3–9. New York: Norton, 2002.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema.* Translated by Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Visual and Other Pleasures*, 14–26. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Oudart, Jean-Pierre. "Cinema and Suture." *Screen* 18, no. 4 (1977–1978): 35–47.

Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's "Lost Highway."* Seattle: University of Washington Press, 2000.

———. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory.* London: British Film Institute, 2001.

Todd McGowan

الإعلان والترويج

Publicity and Promotion

تخلق هوليود أوهامها من خلال أفلامها وإعلاناتها، فهى تضفى فيها مسحة أسطورية على الأفلام ونجومها. وبينما تتباهى الصناعة السينمائية أحيانًا بذراعها الإعلانية الدعائية. فأقسام الإعلان فيها تعمل فى العادة على نحو أكثر إنكارًا للذات، بحيث تقدم بهاء الأفلام والنجوم على أنه شىء طبيعى، ليس مصنوعًا أو مبالغًا فيه. وطوال معظم الفترة الصامتة والفترة الكلاسيكية (حوالى ما بين ١٩٣٠-١٩٥٥)، سعت الشركات الكبرى للتحكم فى صور نجومها من خلال العديد من الوسائل، مثل الشروط الأخلاقية فى التعاقدات والإعلانات المعتنى بها. وتغير ذلك فى الخمسينيات مع ظهور التليفزيون، وانهيار نظام الأستوديو، وفصل الشركات بأمر الحكومة الفيدرالية عن دور العرض التى كانت تابعة لها، وحكم المحكمة بأن تعاقد السبع سنوات المعمول به فى الصناعة مع النجوم ليس دستوريًا. وعانت الصناعة من الضعف، وواجهت هجومًا من مجلات الفضائح المستقلة مثل المجلة الشهيرة "هوليود كونفيدنشيال" (سرى من هوليود)، التى استخدمت تقنيات صحف الفضائح لكى تصنع صورًا مصنوعة ببراعة. ولكى تستعيد الصناعة الجمهور الذى ذهب إلى التليفزيون، لكى يعود إلى دور العرض، كانت تعرض أفلامها الكبيرة مصحوبة بحملات إعلانية كبيرة، تحتشد بالطرق المبتكرة والحيل لكى تجذب انتباه الجماهير. وخلال تلك الفترة،

تطور المعلنون المستقلون، ووكالات الفنانين، وتزايدت إمكانات الدعاية والإعلان خارج نظام الأستوديو، مما أدى ببعض النجوم إلى تحقيق نجومية قصيرة، ومن أهمهم النجمة جين مانسفيلد (١٩٣٣-١٩٦٧)، التى كانت تملك موهبة فى الترويج لنفسها، مما حقق لها نجومية لفترة قصيرة، أضافت لأدائها فى فيلم شركة فوكس للقرن العشرين، من نوعية الهجاء الساخر لصناعات الإعلان والسينما والتليفزيون، "هل النجاح سوف يفسد رول هانتر؟" (١٩٥٧).

وعلى الرغم من أن هوليود واجهت انحدار قوتها من خلال تجنيد أغلب مصادرها الإعلانية من أجل أفلام مختارة، فإن تكتيكات الإعلان عنها والترويج لها لم تختلف كثيرًا عن الفترة الصامتة. ومعظم التكتيكات الإعلانية المهمة الموجودة اليوم – مثل المقدمات الإعلانية، والإعلانات المطبوعة، وكتيبات الدعاية، والملصقات، والسلع الترويجية المرتبطة بالأفلام، والعروض الخاصة التى يحضرها النجوم – كانت موجودة منذ عام ١٩١٥، على رغم تغير أشكالها منذ ذلك الحين. بينما اختفت بعض الإستراتيجيات التى استخدمت خلال ذروة العصر الكلاسيكى، فلم يعد النجوم يسافرون لحضور الأفلام فى دور العرض فى أنحاء الولايات المتحدة لدعم أفلامهم، ولم تعد الشركات الكبرى تدير نوادى لهواة النجوم، أو تبعث بصور النجوم إلى المعجبين. لقد كانت التغيرات فى إعلانات الشركات استجابة للوسائط الجديدة، مثل الإنترنت والإعلانات التليفزيونية، كما كانت استجابة للتحولات فى التوزيعات السكانية. وعندما أصبحت الأفلام – وعلى نحو متزايد – تستهدف الشباب بدلاً من العائدات خلال الخمسينيات والستينيات، قامت الشركات السينمائية بتسويق شرائط صوت موسيقى البوب على أسطوانات،

ثم أقراص مضغوطة (سى دى). وحتى تلك الفترة، لم يكن ذلك يعنى تغيرًا كبيرًا، فقد كان يقوم بعمل مدونات الموسيقى السينمائية التى كانت تُباع منذ الفترة الصامتة.

ومن الحيل المبتكرة الأولى للإعلان، وإلى الإعلان الأكثر تعقيدًا وضوابط، كانت الإعلانات السينمائية تستثمر رغبة الجمهور تجاه البدع والموضات الجديدة، ورغبتهم فى مشاهدة نجوم وقصص وصور مألوفة ومريحة. وساعدت الإعلانات على قدرة صناعة السينما على البقاء خلال تلك الأحداث الكارثية، مثل الكساد الكبير وظهور التليفزيون. بل إن الإعلان شكّل جزءًا كبيرًا من جاذبية السينما، من الملصقات والصور التى تعلق فى مدخل السينما والتذكارات الإعلانية التى أصبح الهواة يجمعونها، إلى مسابقات الفترتين الصامتة والكلاسيكية، وابتكارات محلات الأطعمة السريعة، والسلع المرتبطة بالأفلام.

أساسيات الإعلان السينمائى

لم تكن صناعة السينما تعلن عن أفلامها بشكل مباشر للجمهور الواسع حتى حوالى عام ١٩١٣، وهو تاريخ متأخر بالنسبة لصناعة تعتمد على المستهلك. فعندما ظهرت الأفلام لأول مرة بوصفها بدعًا جديدة فى أواخر القرن التاسع عشر، كانت الشركات الرائدة - مثل أديسون، وبيوجراف، ولوميير، وباتيه - أكثر اهتمامًا فى البداية ببيع آلتها. ولم تكن تعلن عن أفلامها للجمهور، وإنما تضعها فى قوائم تصف المحتوى والسعر لكل فيلم.

وكان على أصحاب دور العرض أن يبتكروا بأنفسهم إعلاناتهم وطرقهم لشد الانتباه، وكانت بعض هذه الوسائل – مثل المسابقات والهدايا – هـي التـي أثرت فيما بعد فى إعلانات الشركات.

وظهرت دور العرض الرخيصة (نيكلوديون) فى حوالى عام ١٩٠٥، وغيرت بشكل أساسي صناعة السينما وإستراتيجياتها الإعلانية. وعندما تزايد إلى حد كبير عدد تلك الدور الرخيصة خلال فتـرة ازدهـار النيكلوديـون (١٩٠٥–١٩٠٧)، بدأ أصحاب دور العرض فى الإعلان لمواجهة المنافسة، بينما انشغل المنتجون بالحروب القضائية لانتهاك حقـوق اسـتغلال الآلات، لطرد المنافسين من الصناعة. وقام أصحاب دور العرض بتعليق ملـصقات بصنعها خارج واجهات الدور، ووزعوا إعلانات ورقية صغيرة، واستعاروا حيلاً مبتكرة من أشخاص مثل بى تى بارنوم (١٨١٠–١٨٩١)، لكـنهم لـم يعلنـوا فـى الصحـافة، وكان السبب الأساسى هو ارتفاع التكـاليف إلـى درجة كبيرة.

ومنذ عام ١٩٠٨، كان أصحاب دور العرض هـم الـذين يـصنعون نشراتهم الإعلانية الأسبوعية أو الشهرية، ووضع برامج العرض القادمـة، وتقديم معلومات عن دور عرضهم، وعن الأفلام، ووسائل الترويج، بالإضافة إلى أخبار وإعلانات محلية. وتزايد اهتمام هذه النشرات بمضامين الأفلام بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٣، بالتركيز أكثر على الحبكات، وأمـاكن الأحـداث، والممثلين، والأعمال التى تخصصت فيها الشركة المنتجة. وبدءًا مـن عـام ١٩١٠ على وجه التقريب، كانت هذه المواد تأتى مباشـرة مـن الـصحف السينمائية، مثل "عالم السينما"، أو من إصدارات الشركة المنتجة مثل "أخبار

إيساناى"، والتى كانت تقدم معلومات محببة للجمهور مثل معلومات عن الأفلام والممثلين والأفلام التى فى طريقها للظهور. كما أن بعض نشرات الأستوديوهات احتوت على صفحات يمكن فصلها وتعليقها مثل الملصقات الإعلانية. وبحلول عام ١٩١٤، كان الجمهور يستطيع شراء هذه الدوريات من دور العرض، وهو تطور يؤكد على الاهتمام الأكبر من جانب الشركات بترويج أفلامها وممثليها لدى الجمهور. وأصبحت هذه الإصدارات التى تنشرها الشركات المنتجة، ومجلات الموزعين، مثل "ريل لايف" (حياة السينما) لشركة ميوتيوال، أقرب إلى مجلات المعجبين وكتيبات الدعاية المستخدمة للإعلان عن فيلم بذاته.

وبحلول عام ١٩١٣، كانت هناك تباشير لحدوث تغيرات فى الإعلانات السينمائية، إذ قامت شركتان مهمتان حديثتان نسبيًا، هما ميوتيوال ويونيفرسال، بتأسيس أقسام للإعلان يرأسها موظفون كبار من نيويورك (إذ كانت الصناعة السينمائية الأمريكية فى البداية مركزة أكثر فى الساحل الشرقى – المترجم)، وتقوم هذه الأقسام للمرة الأولى بالترويج لأفلام الشركة مباشرة للجمهور. وكان إعلان شركة ميوتيوال فى نوفمبر ١٩١٣، وعلى صفحة كاملة فى "ساترداى إيفينينج بوست" التى كانت توزع أكثر من مليونى نسخة، وهو الإعلان عن مسلسل الشركة "فتاة ميوتيوال" (١٩١٤)، كان الأول من نوعه، والذى يستهدف الجمهور الأمريكى. كما أقامت الشركتان أقسامًا للملصقات، وتعاقدت مع فنانين لخلق أساليب خاصة بالشركة تميز أفلامها عن أفلام الشركات الأخرى، وهو ما قلدته شركات هوليود فيما بعد. وأسست أقسام الإعلان والملصقات تلك الممارسات التى استمرت خلال

الفترة الكلاسيكية: إذ كانت تزود دور العرض بالملصقات، والهدايا المرتبطة بالفيلم، كما تتقدم اقتراحات بشأن كيفية الدعاية (أساليب مبتكرة جذابة، تجميل المسرح، مسابقات، وما أشبه). وسرعان ما لحقت الشركات الكبرى الأخرى بالركب، فاستأجرت إم جى إم فى عام ١٩١٥ رسامين مشهورين لقسم الملصقات المنشأ حديثًا بها، وفى العام نفسه افتتحت باراماونت قسمًا لتقديم الملصقات، وبطاقات من صور الفيلم تعلق فى ردهة دور العرض، وواجهات عرض، وهدايا وسلع مرتبطة بالأفلام، وأفكار مبتكرة جذابة للجمهور. وعلى الرغم من أن هذه الأفكار بدت تلقائية وجديدة، فقد كانت من العادة من تصميم الأستوديو. وقامت الشركات المنتجة بتشجيع أصحاب دور العرض على إقامة مسابقات الجمال، والمنافسات، والاستعراضات، وما إلى ذلك، لدعم الأفلام، مما حوّل ردهة دار العرض - حيث ينتظر الجمهور بين العروض - إلى واحدة من أهم أماكن الإعلان والترويج.

كما بدأ الإعلان فى الصحف والمجلات فى عام ١٩١٣، بواسطة ميوتيوال ويونيفرسال مرة أخرى، وبذلك تم كسب وسيط (الصحافة) كان ينظر سابقًا إلى الأفلام نظرة العداء والكراهية. ومنذ ذلك الحين أصبح الإعلان فى الصحافة عنصرًا حيويًا فى أى حملة إعلانية عن فيلم. وكانت الشركات تزود الصحف بأخبار صحفية وقصص ترويجية معدة جيدًا حول النجوم والأفلام الجديدة التى فى طريقها للعرض. وبالتالى فإن الإمبراطوريات الصحفية الكبرى، مثل هيرست، أو شركة تريبيون، بدأت فى العمل مع الأستوديوهات، بل تعاونت لإنتاج مسلسلات سينمائية مثل "مخاطر بولين" (١٩١٤)، وأعادت نشر قصص هذه الأفلام والمسلسلات كل أسبوع.

وفى الثلاثينيات والأربعينيات، أقامت هوليود علاقة وثيقة مشابهة مع الراديو، فكانت المحطات الإذاعية تروج للأفلام بإذاعة الأغنية الرئيسة في الفيلم، وتقدم أفلامًا مختصرة، أو مشاهد كاملة، من الأفلام المعروضة حاليًا (وفى بعض الأحيان تقدم الممثلين أيضًا)، وذلك فى برامج مثل "مسرح راديو لوكس" (إن بى سى، ١٩٣٤-١٩٣٥، سى بى إس، ١٩٣٥-١٩٥٥، برعاية صناعات الصابون)، وبرنامج "موكب النجوم (دومونت، ١٩٤٩-١٩٥٢). وقامت تلك الإستراتيجيات الإعلانية - بالإضافة لإعادة توجيه الإعلان للجمهور- بتحسين المكانة الثقافية للسينما. فلم تعد الصحافة تهاجم صناعة السينما، بل تروج لنجومها وشركاتها وأفلامها الجديدة، وهذا التحول ساعد على تعزيز صورة الصناعة الجديدة النظيفة والموجهة للطبقة الوسطى، وهى الصورة التى ناضلت أقسام الإعلان بلا توقف للحفاظ عليها طوال الفترة الكلاسيكية، وتطلب ذلك عملاً متصلاً، مع استثمار شركات الإنتاج لأغلب مصادرها فى التحكم فى المعلومات المنشورة عن نجومها، وفنانيها، وعمليات إنتاجها.

وكان الإعلان عن كل فيلم بذاته عنصرًا مهمًا آخر فى الدعاية التى تقوم بها الشركات المنتجة، فكانت الحملة الإعلانية لكل فيلم يتم اختصارها وتركيزها فى كتيب إعلانى، يرسل إلى أصحاب دور العرض مع الفيلم ذاته. وظهرت هذه الكتيبات لأول مرة فى عام ١٩١٣ للفيلم الإيطالى الذى استورده جورج كلاين "كوفاديس؟" (إلى أين؟)، ثم سرعان ما استخدم لكل الأفلام، حتى لو كانت ميزانيتها صغيرة. وكان كل ما يحتاجه صاحب دار العرض للإعلان عن الفيلم إما موجودًا فى الكتيب الإعلانى، أو متاحًا من

خلاله بتكاليف زهيدة (كانت الملصقات الملونة وفتارين عرض الصور تتطلب نفقات أكثر). وطوال الفترة الكلاسيكية، كان الكتيب الإعلاني بين اثنتى عشرة إلى ثلاثين صفحة، ويحتشد بموضوعات صحفية مزيفة، وصور، وعروض أزياء، وأفكار إعلانية مبتكرة، وملصقات مجانية بالأبيض والأسود. كما كانت الصحف تتلقى هذه الكتيبات، ويتم تشجيعها على إعادة نشر المواد والقصص والمقابلات والصور.

وكانت الكتيبات الإعلانية تضم قوائم بكل الهدايا والسلع المرتبطة بكل فيلم، وكانت (ولا تزال) تقوم بتسويق هذه السلع، مثل الدمى، ونسخ من ملابس الممثلين فى الفيلم، ونصوص موسيقى الفيلم، وتسجيلات لشريط الصوت، وكانت السلع فى بعض الأحيان ذات صلة واهية بالفيلم، مثلما فى حالة العطور. وكانت المسلسلات السينمائية تقدم بعض الفرص للحصول على هذه السلع، والمجلات، وتصميمات الملابس، ومستحضرات التجميل، والعرائس. ثم أخذت هذه السلع – وبسرعة – أشكالاً متنوعة، بدءًا من الفساتين إلى أكواب الصودا، وكلها ذات تصميم يجعل المستهلك أقرب إلى فيلمه المفضل، أو تساعده على الاحتفاظ بذكرى الفيلم. وحيث إن هذه الإعلانات كانت تمجد الأفلام، فإن السلع المرتبطة استغلت الجاذبية الحميمة للسينما تجاه الجمهور، واعتبار النجوم نماذج تحتذى، وتشابه الشاشة مع فاترينة العرض، وبهاء هوليود.

وقد تكاثرت السلع المرتبطة فى أيامنا هذه، ومن أشهر هذه السلع وأطولها بقاء شيرلى تيمبل، ودمى "ذهب مع الريح"، ومستحضرات تجميل ماكس فاكتور، والتى استمر إنتاجها متواصلاً منذ الثلاثينيات. وكان أغلب

السلع المرتبطة يتوجه إلى النساء والأطفال، على الرغم من أن بعضها استهدف الرجال، مثل السلع المرتبطة بأفلام الرياضة والويسترن. كما شكلت الأزياء إمكانات ربح بين هذه السلع على نحو خاص، فطوال الثلاثينيات كانت الأستوديوهات تتعاقد مع شركة "ماسى" لصنع نسخ من فساتين النجمات، استغلالاً لتوحد الجمهور مع الأفلام ونجومها. وقدمت شركات الإنتاج نماذج لمصانع الملابس قبل عام من عرض الفيلم، للتأكد من وجود القبعات والفساتين فى المحلات عندما تصل الأفلام إلى دور العرض (انظر إيكرت). ويبدو أن تلك الممارسة كانت تنتهك "ميثاق الإعلان" الخاص بصناعة السينما، والذى كان يحد من الإعلان داخل الأفلام، بما يشير إلى أن الأفلام لا تُرى كإعلانات عن هذه الفساتين. وأعادت بلومينجديل مؤخرًا تلك الممارسة، عندما عرضت فى المركز الرئيس للشركة فى نيويورك، فى الشارع ٩٥ وليكسينجتون أفينيو، ملابس من أفلام "مولان روج" (٢٠٠١)، و"يسقط الحب" (٢٠٠٣)، و"شبح الأوبرا" (٢٠٠٤). وفى الحقيقة أن تلك لم تكن نسخًا من ملابس الأفلام، وإنما ملابس عادية "مستوحاة" من أساليب هذه الأفلام.

كما ظهرت المقدمات الإعلانية مبكرًا، حوالى عام ١٩١٢، على الرغم من أنها لم تصبح الممارسة الشائعة إلا بعد سنوات. وهذه المقدمات – أكثر من الوسائل الإعلانية الأخرى – تتأثر بالتغيرات فى طول الفيلم وميزانيته. ولم تكن ملائمة للأفلام القصيرة التى كانت تعرض ليوم واحد فقط. ولكل مسلسل سينمائى وفيلم روائى طويل، استخدمت المقدمات الإعلانية لخلق التوقعات حول الفيلم ودفع الجمهور لحجز التذاكر. ثم أصبحت المقدمات

الإعلانية أطول فى الفترة ما بعد الكلاسيكية، عندما كان يُصنع عدد أقل من الأفلام، وأصبحت برامج عرض فيلمين فى برنامج واحد من آثار الماضى. وكانت المقدمات الإعلانية فى العصر الكلاسيكى تتألف بشكل عام من صوت رجالى يعلق على لقطات من الفيلم، مع نصوص مكتوبة مطبوعة فوق الصورة، تستخدم شعارات لحوحة ومبالغات بهدف بيع الفيلم. كما أن هذه المقدمات الإعلانية اعتمدت بشكل عام أكثر على التعليق الصوتى وليس على عناصر بصرية من الفيلم.

وبحلول الخمسينيات، كانت المقدمات الإعلانية تعرض أساسًا لقطات من الفيلم، على الرغم من استمرار التعليق الصوتى. وتماشيًا مع أسلوب ما بعد الكلاسيكى فى تسويق الأفلام كل فيلم على حدة، ركزت المقدمات الإعلانية على السمات المتفردة فى كل فيلم، وهو ما تطلب التجريب، وبحلول الستينيات أصبحت المقدمات الإعلانية أكثر أسلوبية، لتركز على الجو العام أكثر من القصة. وعلى سبيل المثال فإن المقدمة الإعلانية التى صنعها ستيفن أوه فرانكفورت لفيلم "طفل روزمارى" (١٩٦٨) لم تهتم بحبكة الفيلم، وقدمت صورة ظلية لولادة طفل، مصحوبًا ببكاء غريب وشعار "صلوا من أجل طفل روزمارى". كما أن المقدمة الإعلانية لفيلم "حياة حقيقية" (ألبيرت بروكس، ١٩٧٩) لم تقدم لقطات من الفيلم، بل لقطات للنجم الممثل وهو يخاطب الجمهور حول واقعية فيلمه الذى سوف يعرض قريبًا. وبحلول الثمانينيات، خفت هذا التجريب، لتعود المقدمات الإعلانية مرة أخرى إلى التأكيد على النجوم، والحدث، والقصة. ومنذ ذلك الحين، كانت بعض المقدمات الإعلانية تكشف عن الانقلاب الدرامى فى الفيلم، مثل فيلم "ما يكمن

تحت السطح" (٢٠٠٠)، الذى أظهر أن شخصية هاريسون فورد كانت هـى شرير الفيلم، وهو الأمر الذى برره مسئولو الإعلان بأنه نقطة البيع المتفردة للفيلم.

مزيد من اندماج وتعزيز النظام: ميثاق الإعلان

فى أواخر الثمانينات من القرن العشرين، كانت الأستوديوهات تـتحكم إلى حد كبير فى الإعلان، بما أسس إيقاع الفترة الكلاسيكية. وعلى الرغم أن أصحاب دور العرض كانوا لا يزالون قادرين على تـصميم إعلانـاتهم إذا رغبوا فى ذلك، فإنه لم يكن ممكنًا تجاهل الحملات الإعلانية المحبوكة التى تعدها الشركات المنتجة، فى الكتيبات والمقدمات الإعلانيـة، والملـصقات، وأشكال الدعاية المطبوعة الأخرى. وبحلول منتصف الثلاثينيات، وبعـد أن عززت صناعة السينما سيطرتها على الإعلان والدعاية مع ميثاق الإعلان"، كان على أصحاب دور العرض استخدام إعلانات الشركة المنتجة. ومثلمـا كان حال الرقابة السينمائية، فإن هذا الميثاق نتج عن المشكلات التى واجهتها الصناعة خلال فترة الكساد الكبير. فمع تناقص عدد الجمهـور، ومواجهـة معظم الأستوديوهات لمصاعب مالية، قام أخلاقيون مثـل "رابطـة اللياقـة" بمهاجمة الصناعة لأنها تقدم أفلامًا عنيفة وشهوانية، مـصحوبة بملـصقات عليها نجمات شبه عاريات. كما أن دور العرض – خاصـة دور العـرض الصغيرة المستقلة التى لا تملكها شركة إنتاج كبرى – طرحت مشكلة أخرى على الصناعة، عندما حاولت قدر جهدها الحفاظ على الجمهور الـذى كـان عدده يتناقص خلال فترة الكساد الكبير، حيث قدم أصـحاب دور العـرض

ألعابًا ومسابقات بجوائز مالية، ووزعوا سلع البقالة المجانية وهدايا أخرى، كما عرضوا فيلمين – وأحيانًا ثلاثة أفلام – بسعر فيلم واحد. وأثار ذلك دعاة الأخلاق ومسئولى شركات الإنتاج على السواء، الذين ضايقتهم بشكل خاص الألعاب ذات الجوائز المالية، التى كانت تنتهك قواعد هذه الألعاب. وعلى الرغم من أن الأستوديوهات لم تعد تثق فى أصحاب دور العرض المستقلة لتصميم إعلاناتهم بأنفسهم، فإن أحد ابتكاراتهم – وهو عرض فيلمين فى برنامج واحد – استمر، وأصبح من التقاليد الكلاسيكية.

وقامت جماعات مثل "رابطة اللياقة" بمهاجمة الأفلام وإعلاناتها، ونظموا احتجاجات خارج دور العرض لإبعاد الجمهور. ولم تستطع الصناعة تحمل هذه الخسائر فى زمن الأزمة المالية الطاحنة، وأقامت حملة علاقات عامة واسعة لتحسين صورتها، ومجابهة تهديد الرقابة والتنظيم الفيدراليين.

وكان مولد الرقابة السينمائية من خلال "إدارة ميثاق الإنتاج" فى بداية الثلاثينيات جزءًا من هذه الجهود، كما تم تطبيق إجراءات أخلاقية صارمة على الإعلانات. وكان "ميثاق الإعلان" لعام ١٩٣٠ يعمل تحت رعاية إدارة ميثاق الإنتاج، وله مكاتب فى نيويورك وهوليود، حيث مراكز صناعة وإبداع صناعة السينما. وأكد ميثاق الإعلان على إيمان الصناعة السينمائية "بالصدق فى الإعلان"، والحفاظ على الذوق العام. وكانت "إدارة ميثاق الإعلان" فى البداية تحت رئاسة جون جيه ماكارثى، وهو رجل إعلانات سينمائية، وظل الحال كذلك حتى وفاته فى عام ١٩٣٧، ثم ترأسه جوروون هوايت، الذى كان بدوره من خبراء الإعلان السينمائى. وكما كان الحال مع مكتب هايز فى إدارة الرقابة، امتد ميثاق الإعلان بتحكم الصناعة فى عملياتها الإنتاجية

والتجارية، وفرض على أصحاب دور العرض المستقلين استخدام المواد الإعلانية التى تصدق عليها الصناعة.

وأكد ميثاق الإعلان على أهمية الإعلان السينمائى بوصفه قوة اجتماعية وثقافية، لكل من هوليود والجمهور على السواء. وكان على كل الإعلانات أن يتم تقديمها إلى "اتحاد الصور المتحركة الأمريكى"، الذى كان لرئيسه الكلمة الأخيرة. وفى ظل الميثاق، لم يكن ممكنًا أن تكون الإعلانات مضللة، أو زائفة، أو تستخدم جملة حوار خارج السياق، وكان عليها الالتزام بالأفكار العامة فى ميثاق الإنتاج، وهكذا فإن العرى، والأوضاع الشهوانية، والعنف، والتجديف، كانت جميعًا ممنوعة، كما لم يكن ممكنًا للإعلان الإشارة إلى أى مشكلة واجهها الفيلم مع الرقابة. وكان على الملصقات احترام الدين، والوطنية، والأمم الأخرى، والقانون. والشرطة. وفى مارس ١٩٣٥، وضع "اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا" غرامة مالية تتراوح بين ألف دولار وخمسة آلاف دولار للانتهاكات، لكن لم تكن هناك إلا شكاوى قليلة ومراجعات نادرة. وجاء الاستثناء الأشهر فى أواخر تاريخ إدارة ميثاق الإعلان، ففى عام ١٩٤٦ فقد فيلم "الخارج على القانون" (١٩٤٣) الموافقة الرقابية (اللازمة لعرض عام)، بسبب صور صدر جين راسيل التى انتهكت ميثاق الإعلان. ومن المهم أن ذلك لم يكن فيلمًا جديدًا لشركة كبرى، لكنه كان لا يزال فى العرض، بما يشير إلى ضعف سلطة الشركات الكبرى. وليس هناك الآن ميثاق للإعلان، لكن الصناعة هى التى تنظم المقدمات الإعلانية. والتقييم الرقابى للمقدمة الإعلانية يعتمد على التقييم الرقابى للفيلم، وعلى التقييم الرقابى للفيلم الذى تعرض المقدمة الإعلانية قبله، لذلك فإن "اتحاد الصور المتحركة الأمريكى" يقترح على كل المقدمات الإعلانية تفادى الجنس، والعنف، وتعاطى المخدرات.

الإعلان فى الفترة ما بعد الكلاسيكية

لم تشمل الإعلانات فى الفترة الكلاسيكية تغيرات كبرى، لكنها عززت إستراتيجياتها. وتراجع تحكم الصناعة فى الإعلانات السينمائية مع حكم المحكمة العليا فى عام ١٩٤٨ فى قضية باراماونت، والذى قضى بأن الشركات الكبرى تنتهك قوانين منع الاحتكار، وكان ذلك إيذانًا ببداية النهاية لهوليود الكلاسيكية، كما ألزم الشركات المنتجة بالتخلص من سلاسل دور العرض التابعة لها. ومع ظهور التليفزيون وتناقص الطلب على الأفلام، كانت دور العرض تقدم تجربة أقل إبهارًا. كما أن فقدان الأستوديوهات للتحكم الكامل سمح بتدخل خارجى من خلال مجلات الفضائح الجديدة بشكل خاص، فى صياغة صور الأفلام والفنانين، كما أن ذلك فتح الباب أمام الإنتاج المستقل بينما قلل من تحكم الشركات الكبرى فى العرض. وظهرت تغيرات فى الإعلان – بما فى ذلك ظهور إعلانات تليفزيونية – كرد فعل لتلك التغيرات فى الفترة ما بعد الكلاسيكية. وتناقصت أهمية الكتيبات الإعلانية، كما أغلقت العديد من الصحف أبوابها خلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. واختفت القصص الصحفية المزيفة، والأفكار الإعلانية المبهرة المقترحة فى كتيبات الدعاية، كما اختفت الأفلام الروائية شديدة الإبهار. وكتيبات الدعاية الآن هى ملفات بسيطة تحتوى على صور من الفيلم والممثلين والمخرج والنجوم. واختفت صور الأفلام التى تعرض فى ردهة دار العرض، كما تناقص عدد الملصقات لكل فيلم، وحلت الفوتوغرافيا فى هذه الملصقات تدريجيًا محل الرسوم التى كانت سائدة فى الفترتين الصامتة الكلاسيكية.

وعند منتصف وأواخر الخمسينيات، عاودت الأفكار الإعلانية المبهرة الظهور على هامش الصناعة، خاصة مع الأفلام منخفضة الميزانية الموجهة للشباب. ولأن معظم الأفلام الآن يتم تسويقها كل فيلم على حدة، حاولت الأستوديوهات إبراز تفرد كل فيلم، مستخدم العروض الخاصة الحافلة بالنجوم للترويج للفيلم، أو ابتكار فكرة إعلانية مبهرة كما حدث مع إعادة تمثيل مارلين مونرو لمشهد "الجونلة" فى فيلم "هرشة السنة السابعة" (١٩٥٥) أمام وسائل الإعلان العالمية. واشتهر منتجون مخرجون مستقلون مثل ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) لاستغلاله الحملات الإعلانية الجارفة، وكانت حيله فى هذا المجال تجمع بين أفكار استوردها من عالم السيرك، وواقعية عنيفة بالغة مرتبطة بالتقنيات السينمائية الحديثة فى فترة صنع الفيلم (مثل السينما ثلاثية الأبعاد والسينيراما). وحتى الحملات الإعلانية للشركات الكبرى استخدمت أفكارًا مبهرة لخلق خبرات وتجارب سينمائية جديدة، فالإعلانات المطبوعة والمقدمات الإعلانية والملصقات والإعلانات التليفزيونية لفيلم "سايكو" (١٩٦٠) روجت لأنه لن يُسمح بالدخول للمتفرجين بعد عشر دقائق من بداية العرض، وبذلك ركزت الانتباه على المشاهد الأولى، وهى حيلة جعلت من مصرع ماريون كرين صادمًا أكثر. وقبل فيلم "سايكو"، كان من النادر أن يشاهد الجمهور فيلمًا من بدايته، لذلك كان هذا الإعلان علامة على تحول في التلقى خلال الفترة ما بعد الكلاسيكية، وعلى اعتبار كل فيلم حدثًا منفصلاً ومميزًا.

الإعلان على الإنترنت

مع بداية السبعينيات كانت ميزانيات الإعلان تتجاوز أحيانًا نفقات إنتاج الفيلم ذاته. وكما أن التقنيات الجديدة غيرت من الطرق التى تشاهد بها

الأفلام، من التليفزيون، إلى الفيديو، إلى أقراص الدى فى دى، إلى التحميل الرقمى على الإنترنت، فقد غيرت هذه التقنيات أيضًا طرق الإعلان والترويج، باستخدام العديد منها لوسائل الوسائط الجديدة المختلفة.

ولعل أشهر حملة إعلانية فى عصر الإنترنت كانت لفيلم شركة أرتيزان الذى تم تصويره بالفيديو بميزانية بالغة الانخفاض "مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩)، فقد أنشئت مواقع بدأت فى إثارة الاهتمام قبل شهور من عرض الفيلم فى يوليو ١٩٩٩، اعتمادًا على فكرة عبقرية وإن كانت بسيطة، وهى الزعم بأن الفيلم كان حقيقيًا، وأنه تم تصويره بواسطة أبطاله الذين قُتلوا خلال بحثهم فى أسطورة مدنية محلية. وأكد الموقع الرسمى للفيلم على أصالته من خلال "نشرات إخبارية"، وصور فوتوغرافية رقمية ذات حبيبات قيل إنها "أدلة" جمعتها الشرطة، بما فى ذلك صور لكاميرات ملقاة، وشريط فيلم، وعلب شرائط فيديو. وقبل عرض الفيلم، وضع موقع "قاعدة معلومات الأفلام العالمية" (*imdb*) ممثلى الفيلم الأساسيين باعتبار أنهم "مفقودون، وعلى الأرجح ماتوا"، وما أضاف إلى ذلك الاشتراك الذى ساهمت فيه الوسائط قبل عرض الفيلم، أذاعت "قناة الخيال العلمى" فيلم "لعنة ساحرة غابة بلير"، وقالت إنه "فيلم وثائقى" من ساعة واحدة.

وعلى الرغم من أن "مشروع ساحرة غابة بلير" اشتهر باعتباره أول حملة إنترنت إعلانية، بل أول فيلم كانت حملته الإعلانية أهم منه هو ذاته، فإنه لم يغير بشكل جذرى الطريق التى يتم بها تسويق الأفلام. وعلى الرغم من أن الفيلم حقق أعداد جماهير قياسية، وجعل المخرجين والمنتجين يطلبون حملات إعلانية على الإنترنت، فإنه اعتمد على الجدة والتوقيت. وفى الحقيقة

فإن بعض إستراتيجيات الإعلان والإنترنت أوحت بأن الفيلم ذاته ذو أهمية هامشية، وأن المتعة الحقيقية تضمنت انتقال المتفرج بين الوسائط المختلفة، خاصة رجوعه المستمر إلى الإنترنت.

وقامت مواقع الإنترنت فى أعقاب هذا الفيلم بدور المراكز التقليدية التى يتجمع فيها المتفرجون لتحميل المقدمات الإعلانية، والعثور على معلومات حول الفنانين والفنين، ولعب الألعاب. ولم تلق المحاولات التالية لخلق حملات إنترنت معقدة ومتقنة الكثير من الاهتمام، كما حدث مع دعاية فيلم "الذكاء الاصطناعى" (٢٠٠١)، قبل عرضه أحيط الفيلم بالسرية، وكان من غير المعتاد لفيلم تجارى كبير من أفلام موسم الصيف ألا يُعرف الكثير عن الفيلم إلا فيما يخص نجومه، ومخرجه ومصدر مادته، وتاريخه كمشروع كان يفترض أن ينجزه ستانلى كوبريك. وبينما كانت إستراتيجية تسويق الفيلم تعتمد على السرية، ونشر مواد زائفة عن مشاهده على بعض المواقع، ولقطات تشبه على نحو ما أفلام كوبريك، فإن عناصر التسويق الأخرى كانت تشبه تمامًا أعمال سبيلبيرج (الذى صنع الفيلم بعد وفاة كوبريك - المترجم) ، بما فى ذلك استخدام الإنترنت للتأكيد على الروابط بين الفيلم وأحداث الحياة الحقيقية. بل إن الأستوديو استأجر علماء من "معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا"، والمتخصصين فى الذكاء الاصطناعى، للمساعدة فى تسويق الفيلم، وتنظيم ندوة حول أبحاث الذكاء الاصطناعى فى ٣٠ أبريل ٢٠٠١، تضمنت خمس دقائق من الفيلم، مع حضور النجم هالى جويل أوزمنت. وتضمنت حملة الترويج على الإنترنت لعبة على ثلاثين موقعًا مختلفًا تركز على شخصيات لم تكن موجودة فى الفيلم، لكنها تقدم رقم هاتف حقيقيًا فى مانهاتن، وبريدًا صوتيًا.

وعلى الرغم من أن هذه الحملة مرت مرور الكرام إلى حد كبير، فإنها استثمرت تسرب الأخبار - خاصة الزائفة - التى تحيط بالعديد من الأفلام ذات الميزانيات العالية. وفى بداية عصر الإعلان على الإنترنت، استخدمت المواقع المزيفة للعديد من الأفلام، مع القليل من التعليقات. وحتى الإعلانات المطبوعة استخدمت تلك الطريقة، مع حملة سبقت عرض فيلم "قوانين التجاذب" (٢٠٠٤)، وهى الحملة التى أخذت شكل إعلانات زائفة عن طلاق البطلة المحامية أودرى وودز (جوليان مور)، دون ذكر الفيلم على الإطلاق.

الدعاية والنجم السينمائى

وعلى الرغم من أن الممثلين لم تكن تذكر أسماؤهم فى عناوين الأفلام فى بدايات السينما، سرعان ما أصبح هناك ممثلون مفضلون، على الرغم من أن المعجبين لم يكونوا يعرفون متى يرونهم فى مرة قادمة، ولا يعرفون عنهم شيئًا. لكن سرعان ما اختفى تجهيل الأسماء هذا، فى البداية فى داخل الصناعة عن طريق الصحافة السينمائية. وأُعلنت الأسماء لأول مرة فى يناير ١٩٠٩، عندما ذكرت شركة كاليم أسماء ممثلين فى "نيويورك دراماتيك ميرور"، من خلال فيلم طُبعت فيه الأسماء. وبعد عام، صنعت الشركة ملصقًا إعلانيًا لدور العرض يحتوى على ممثلى الشركة. ونشرت شركات أخرى الأسماء فى الصحافة السينمائية ونشرات الشركات خلال عام ١٩٠٩، وبحلول عام ١٩١٠ كانت معظم الشركات تذكر أسماء الممثلين فى عناوين الأفلام. وكانت شركة "آى إم بى" (الشركة المنتجة على علاقة بشركة يونيفرسال) هى الأولى التى تحدد اسم نجم من خلال حملة إعلانية، ففى

مارس ١٩١٠ وقعت مع فلورانس لورانس من شركة نيويورك، واخترعت في البداية قصصًا حول وفاتها في حادث ترام، ثم أنكرت ذلك، وزعمت أن منافسة كانت وراء الإشاعة. وبذلك أذيع اسم لورانس للجمهور وسط دعاية واسعة الانتشار.

وربما كان الجمهور هو التطور الأهم في الإعلان السينمائي، وكان الحفاظ على صور النجومية المصنوعة جيدًا في بؤرة اهتمام معظم الدعاية الهوليودية، وهو الأمر الذي وصل إلى الذروة خلال الفترة الكلاسيكية. وسرعان ما تطورت دعاية النجم حول التقاطع المميز بين حياته الخاصة وصورته على الشاشة، مع تزايد حرص أقسام الدعاية فيما يخص المعلومات المعطاة للصحافة. ومنذ بدايتها كانت إعلانات الأفلام تدور حول النجوم، لكن ذلك لم يكن إلا القمة الصغيرة لجبل الجليد الضخم، فمعظم جهد آلة الدعاية الهوليودية كان منصبًا على تحديد الاختلافات في صور النجوم، وتسويق هذه الصور والحفاظ عليها. وعلى الرغم من أن تلك المهام كانت متعلقة بعملية الإعلان السينمائي، فقد تولتها أقسام منفصلة في إدارات الدعاية. وكانت الملصقات، والصور التي تعلق في ردهات دور العرض، والكتيبات الإعلانية، يتم خلقها بالتعاون مع القسم الفني، بينما كان على القائمين بالدعاية الحفاظ على صورة الفنانين. وفي العصر بعد الكلاسيكي، تولى وكلاء الفنانين والعاملون في الدعاية للنجوم بشكل خاص الجانب الأكبر من هذا العمل، في العادة مقابل عشرة في المائة من أجر النجم.

وخلال الفترة الكلاسيكية، كانت الدعاية للنجم تسبق زمنيًا أي فيلم وتستمر بعده. وحتى قبل ظهور النجوم على الشاشة (عندما يكونون وجوهًا

جديدًا لأول مرة – المترجم)، كان العاملون فى الدعاية يخلقون قصص حياة مصنوعة عن النجوم، ويقيمون جلسات للتصوير الفوتوغرافى لبورتريهات النجوم، ويرشدون النجم فى الطريقة التى يظهر بها خارج الشاشة. كما كانوا يراقبون ويتحكمون فى الأخبار المنشورة عن النجوم فى الصحافة، ويقيسون جماهيريتهم بالنسبة لأصحاب دور العرض، ويغطون على أى فضائح أو أمور حياتية لا تتلاءم مع صورة النجومية. وكانوا يزورون مجلات المعجبين بالصور الفوتوغرافية، والاعترافات "الحميمة"، والتسلل إلى حياة النجم "الحقيقية" الخاصة، بالإضافة إلى إقامة عروض للصحافة ونسخة دعائية لحماية صور نجومية النجوم التى قامت الأستوديوهات ببنائها. وللحفاظ على النجم – وأفلامه – بالقرب من مرأى الجماهير، اخترع القائمون على الدعاية الشائعات، ونظموا الحفلات، وخلقوا الجوائز، وتلك أساليب لا تزال معمولاً بها إلى الآن، وحتى جوائز الأوسكار تم تأسيسها للإبقاء على النجوم وصناعة السينما بالقرب من عيون الجماهير.

لكن لم يكن من السهل دائمًا التحكم فى الصحافة، وكان على المعلنين العمل للحفاظ على علاقة ودية مع وسائل الإعلام. وحتى قبل فضائح النجوم خلال العشرينيات (مثل الوفاة المثيرة للشك لكل من أوليف توماس وتوماس إينس، وموت والاس ريد بسبب إدمان المخدرات، ومحاكمة روسكو "فاتى" أرباكيل بتهمة القتل، ومصرع ويليام ديزموند تيلور)، كانت الصحافة تريد الحقيقة حول النجوم، وكانت بعض الصحف تفضل الحقائق المشينة. ومع تزايد بناء الأستوديوهات للثقة فى النجوم، والمساعدة فى بيع الصحف، فإن الصحافة – خاصة الصحف الصغيرة ومجلات المعجبين – كانت تطبع ما

تنشره من أخبار وتقارير. إن الحقيقة ذات قيمة، وتستحق العناء، لكنها قد تبعد الأستوديوهات وتعرض مستقبل فيلم قادم للخطر. وخلال الفترة الكلاسيكية، كانت الشركات الكبرى تسحب إعلاناتها أحيانًا من صحيفة، لأنها نشرت مقالات سيئة عن فيلم جيد، أو قدمت نجمًا فى ضوء سيء، وكان لهذا ثمنه الفادح بالنسبة للطرفين. وفى بعض الحالات كان يتم تغيير المقالات النقدية السيئة، ولكن فى حالات أخرى كان الأستوديو يستثمرها، كما فى فيلم "الزومبى الأبيض" (١٩٣٢)، والذى نُشرت عنه مقالات سيئة وحقق ارتفاعًا فى عدد الجمهور. وحدثت ظاهرة مماثلة بعد عقود عندما أصبح لفيلم "فتيات الاستعراض" (١٩٩٥) – بعد فشله كدراما جادة – فيلمًا ناجحًا له معجبوه، وتم تسويقه فى نسخة دى فى دى خاصة مصحوبًا بلعبة فى الشرب.

ولكن بعد انهيار نظام الأستوديو، واجه المعلنون صعوبات أكبر، ففى الخمسينيات قامت مجلة الفضائح "هوليود كونفيدنشيال" بنشر جوانب مشينة من حياة النجوم، ودمرت الصور التى بنتها الأستوديوهات بعناية، حتى توقفت المجلة عن الصدور فى عام ١٩٥٧ بعد قضية سب وقذف. وسرعان ما ظهرت مجلات مماثلة، وتنويعات محاكاة ساخرة لها، مثل مجلة "كوكو". وكانت الأستوديوهات فى بعض الأحيان تعقد الصفقات مع هذه المجلات، فتساهم فى فضح نجوم مقابل الحفاظ على سرية حياة نجوم آخرين أكثر أهمية. ولكن مع ظهور هذه المجلات، كان على المعلنين مواجهة تزايد شك الجمهور الذى أصبح واعيًا بمبالغات الشركات. غير أن ذلك أصبح أقل فى الستينيات وحتى الثمانينيات، حين ضعف الاهتمام بالبهاء (وهو المصطلح الذى يتضمن السطحية واحتمال التزييف). وأعادت هوليود صياغة ذاتها فى

ضوء الافتتان الجديد للجمهور بالواقعية. ولكن مع عودة الاهتمـام بالبهـاء والشهرة منذ التسعينيات، عاودت هذه الصعوبات ظهورها، مع تزايد أهميـة الوكيل الصحفى والصياغة الحريصة لصور النجومية والنجوم، هذه المـرة من خلال المعلنين الخاصين بالنجوم أنفسهم. والصور "الرسمية" للنجم (مـن المعلنين، ووكلاء الفنانين، والأستوديوهات ذاتها) تـتم معارضـتها اليـوم بواسطة المخبرين الصحفيين المستقلين (الذين يتسللون إلى الحياة الخاصـة للنجوم – المترجم)، وصحف الفضائح، ومواقع النميمة على الإنترنت، والتى تقدم مصادر مجهولة (ولا يعتمد عليها غالبًا) لا يمكن عقد صـفقات معهـا. ومع قيام النجوم ووكلائهم بحشد الجهود الحكومية لكبح جمـاح المخبـرين الصحفيين الفضوليين، فإن افتتان الجمهور بالنجوم يبدو معتمدًا علـى نحـو متزايد على قياس ما هى الصور الأكثر "صدقًا.

انظر أيضاً:

"الرقابة" ،"التوزيع"، "العرض"، "الإنترنت"، "تسويق البضائع المرتبطة بالأفلام"، "النجوم"، "نظام الأستوديو"، "التليفزيون"، "ألعاب الفيديو".

FURTHER READING

Allen, Jeanne. "The Film Viewer as Consumer." *Quarterly Review of Film Studies* 5 (1980): 481–499.

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939.* New York: Scribners, 1993.

———, ed. *The American Film Industry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1976.

de Cordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America.* Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Eckert, Charles. "The Carole Lombard in Macy's Window." *Quarterly Review of Film Studies* 3 (1978): 1–21.

Gaines, Jane. "From Elephants to Lux Soap: The Programming and 'Flow' of Early Motion Picture Exploitation." *Velvet Light Trap*, no. 25 (Spring 1990): 29–43.

Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928.* New York: Scribners, 1990.

May, Lary. *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry.* New York: Oxford University Press, 1980.

Powdermaker, Hortense. *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers.* Boston: Little, Brown, 1950.

Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s.* Berkeley: University of California Press, 1999.

Sennett, Robert S. *Hollywood Hoopla: Creating Stars and Selling Movies in the Golden Age of Hollywood.* New York: Billboard Books, 1998.

Staiger, Janet. "Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking About the History and Theory of Film Advertising." *Cinema Journal* 29, no. 3 (Spring 1990): 3–31.

Waller, Gregory A., ed. *Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition.* Malden, MA and Oxford, UK: Blackwell Publishers, 2002.

Moya Luckett

ويليام كاسيل

ولد باسم ويليام شلوس، نيويورك، نيويورك

٢٤ أبريل ١٩١٤، توفي في ٣١ مايو ١٩٧٧

كان ويليام كاسيل – المنتج والمخرج السينمائي الأمريكي – مشهورًا بمبالغاته في دعاياته السينمائية المرحة المبتكرة، إنه لم يكن فقط أشهر رجل استعراضي في هوليود، بل حقق أيضًا ثورة في عالم الإعلان السينمائي.

قام بإخراج أفلام حرف (ب) لشركتي كولومبيا ويونيفرسال، تضمنت الفيلم نوار الشهير "عندما يتزوج الغرباء" (١٩٤٤)، وبعدها استقل بنفسه بعد انهيار نظام الأستوديو، وأصبح مطلوبًا تسويق كل فيلم على حدة. فقام بإحاطة أفلامه ذات الميزانية المنخفضة بأفكار إعلانية مبتكرة وجاذبة، مما جعل كل فيلم حدثًا متفردًا وقائمًا بذاته. ثم أصبح كاسيل منتجًا مستقلاً، وكون شركة "سوسينا" في عام ١٩٥٧، ليصنع خمسة أفلام رعب ناجحة ومنخفضة الميزانية، كانت تمثل ذروة وسائل إعلاناته البارعة. ففي فيلم "مخيف" (١٩٥٨)، اشترى من شركة لويد للتأمين بوليصة بألف دولار على كل متفرج في حالة إذا ما مات من الخوف. كما قدم في فيلم "منزل التل المسكون بالأشباح" (١٩٥٩) هياكل عظمية تطير فوق رءوس المتفرجين، كما عرض فيلم "١٣ شبحًا" (١٩٦٠) مع نظارات يمكن بها للمتفرج رؤية الأشباح على الشاشة، بينما احتوى فيلم "جناية قتل" (١٩٦١) على استراحة يمكن فيها لمن يخاف من الجمهور مغادرة قاعة العرض واستعادة قيمة التذكرة.

ووصلت تلك الحيل إلى الذروة مع فيلم "الوخز" (١٩٥٩)، فقد كانت بعض مقاعد دور العرض مكهربة، وتصدر وخزها مع هروب الواخز - طفيل يتغذى على خوف الإنسان - إلى قاعة العرض فى قصة الفيلم. كما قدم الفيلم إعلانات عديدة بصوت فينسينت برايس، كانت تذاع فى قاعة العرض أحدها يعلن عن إحدى حيل كاسيل المفضلة، بأن هناك امرأة (تم الاتفاق معها) قد أغمى عليها.

وعلى الرغم من أن كاسيل قام فيما بعد بالتأمين بمبلغ مليون دولار على حياة "الحشرة" (١٩٧٥) بطلة الفيلم الذى يحمل هذا الاسم، فقد غيَّر وسائله الدعائية فى منتصف الستينيات، عندما وقع مع باراماونت فى عام ١٩٦٦ لصنع أفلام أكثر ثقافة، مثل فيلم رومان بولانسكى "طفل روزمارى" (١٩٦٨). وبدأ منذ ذلك الحين يركز أكثر على العلاقات العامة، وأنتج أفلامًا جديدة لمحطات التليفزيون المحلية، وكان يقوم بتسريب معلومات خلال التصوير بدلاً من خلق حيل فى دور العرض. واستثمر شهرة النجمة ميا فارو، عندما دعا الصحافة للفرجة على فيدال ساسون يقص شعرها فى "طفل روزمارى"، مقابل خمسة آلاف دولار، وهو ما كان قد أثار وسائل الإعلام من قبل مع قص شعر فارو فى فيلم سابق، كما كان للفيلم بصمته الإعلانية المميزة والرائدة، والتى قدمت مقدمة إعلانية شديدة الاختصار لكنها موحية.

وهكذا قام كاسيل بالتخلى عن الطرق القديمة فى الإعلان خلال الفترة الكلاسيكية، واستخدم تكتيكات أكثر جذبًا من أفلامه ذاتها. وبذلك أحيا مفهوم الرجل الاستعراضى لجيل أكثر معرفة، حين استثمر رغبة الجمهور فى الاشتراك فى "المقلب" الإعلانى.

مشاهدات مقترحة:

كمخرج: "مخيف" (١٩٥٨)، "منزل التل المسكون بالأشباح" (١٩٥٩)، "الوخز" (١٩٥٩)، "١٣ شبحًا" (١٩٦٠)، "جناية قتل" (١٩٦١).

كمنتج: "طفل روزماری" (١٩٦٨).

FURTHER READING

Castle, William. *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America*. New York: Pharos Books, 1992.

Heffernan, Kevin. *Ghouls, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1958–1968*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

Moya Luckett

العرق والأصول الإثنية

Race and Ethnicity

العرق والأصول الإثنية فكرتان اجتماعيتان، يحددان التصرفات والتجارب الإنسانية، ولهما نتائج خطيرة. وعلى الرغم من عدم وجود أساس على الفوارق بين الأعراق، فإن الفكرة سيئة السمعة عن "الحتمية البيولوجية"، أو التصنيف الهرمي الذى يقوم على الفوارق الجسمانية، لا يزال يؤثر فى المعالجات حول التصنيف الإنسانى والخصائص العرقية. وكانت تصنيفات العرق والأصول الإثنية مرنة ومختلفة فى أزمنة مختلفة وبين الجماعات المختلفة، حتى إنه فى بعض الحالات يمكن لأصول إثنية لشخص ما، أو ارتباطات وصلات عرقية له، أن تتغير طبقًا للموقع، والسياق التاريخى، والتمثيل الشخصى، أو حسب سياق الموقف. لكن الأكثر أهمية هو أن السمات العرقية تعتبر قانونيًا وبيولوجيًا - غير قابلة للتحول منذ الميلاد.

ومفهوم الإثنية ملتبس بشكل خاص، إذ يشير إلى جماعة يمكن أن تشارك أو لا تشارك فى الجذور، لكن لديها إحساسًا بهوية مشتركة تقوم على الانتماء القومى أو الدينى أو العرق أو الثقافة، وليس هناك اتفاق فيما يخص السمات التى تشكل الإثنية. ويقتفى فيرنر سولورز جذور المصطلح باليونانية، والذى يشير إلى "الوثنيين" أو "الهمج" أو "الآخرين"، ويصف "الصراع بين التعريفات المتفق عليها وتلك الوراثية، أو بين التعريفات المصنوعة أو التى تقود إلى الانحدار من الأجداد، فى الهوية الأمريكية، أى

بين القبول والتحدر فى الثقافة الأمريكية" (فيما وراء الأصول الإثنية، ص ٥-٦). ويستمر الجدل حول طبيعة وتأثيرات العرق والأصول الإثنية فى تحديد منطقة اختراع الذات مقابل الإجبار الاجتماعى، أو بين الأداء الثقافى مقابل السمات الجسمانية الموروثة.

وعلى عكس الإثنية، فيكاد العرق ألا يكون اختيارًا فرديًا، ولأن فكرة العرق ظهرت فى سياق الاستعمار ونظم القمع، فإنه لا يمكن فصل العرق عن العنصرية. لكنه يشبه الإثنية فى أنه تصنيف اجتماعى غير مستقر، وعلى سبيل المثال فى التعريف الأمريكى للهوية العرقية الزنجية الأمريكية التى نشأت تاريخيًا من فصل السود عن البيض فى الجنوب، فإن هذا التعريف يعتمد على قاعدة "النقطة الواحدة" - أى أن سلف زنجى أمريكى للمرء، أو أى جزء ولو ضئيل من "الدم الزنجى"، يجعل المرء زنجيًا. وهذه الطريقة تصنف الكثير من الناس باعتبارهم سودًا، وبذلك فإنها تضمن استمرار استغلال جهد العمل. ومن ناحية أخرى فإن الهوية الأمريكية الأصلية (للهنود الحمر - المترجم) تحددت من خلال نظام لحد أدنى من "كم الدم"، أى أن الشخص يجب أن يملك نسبة مئوية معينة من الانحدار من قبيلة موثقة لكى يعد أمريكيًا أصليًا. ومن خلال التزاوج مع قبائل أخرى، وجماعات إثنية أخرى، فإن عددًا قليلاً جدًا من الناس يمكنهم الزعم بالانتماء إلى الهوية الأمريكية الأصلية، لكى يستحقوا حقوقًا خاصة فى الأرض والخدمات التى تضمنها المعاهدات. وعلى عكس الجماعات الأخرى فى الولايات المتحدة التى ضمنها المعاهدات، فإن العديد من الأمريكيين الأصليين

يحملون "شهادات فى درجة الدم الهندى" صادرة من الحكومة، وتدعى عادة بطاقات (*CDIB*)، أو "البطاقات البيضاء"، المطلوبة للحصول على منح دراسية معينة، وأسواق ومعارض فنية، وبرامج أخرى.

وفى أماكن أخرى من العالم، يفهم العرق والأصول الإثنية على نحو مختلف تمامًا. وعلى الرغم من أن اهتمامنا هنا ينصب فى الأساس على طرق تجسيد ذلك فى السينما الأمريكية، فإن صناعات السينما القومية الأخرى والسينما "المعارضة"، فى بلدان مثل البرازيل والهند والمملكة المتحدة، وهذه مجرد أمثلة، تقدم للمتفرجين معالجات عرقية وإثنية أكثر تعقيدًا وتحديدًا. وصناعات السينما التى تتجاوز الحدود القومية أو لا تتجاوزها، تلقى الضوء على تقاطعات العرق والإثنية مع الهويات القومية. ونتيجة لقوة نظم التوزيع الأمريكية، قامت هوليود بتصدير أفلام "إنديانا جونز" فى الثمانينيات، وهى سلسلة تعلى من شأن المستكشف الأبيض، وتحط من قدر الشخصيات العربية التى تبدو غرائبية، بينما لا يرى الأمريكى العربى والمتفرجون الآخرون فى الولايات المتحدة - إلا نادرًا - أفلامًا تجارية صنعها سينمائيون عرب مثل المخرج المصرى يوسف شاهين. وهناك سينمائيون آخرون يتعقبون مسارات الشعوب عبر القوميات، وهم فى حالة الشتات، فى أفلام مثل دراما جريجورى نافا "الشمال" (١٩٨٣)، وفيلم ديان بورشاى التسجيلى من السيرة الذاتية "ضمير المتكلم بالجمع" (٢٠٠٠)، وفيلم عثمان سيمبينى "فتاة سوداء" (١٩٦٦)، وهى أفلام تجذب الانتباه لتجارب الانتقالات فى العرق والإثنية فى السياقات العالمية.

المركزية الأوروبية والسينما المبكرة

يقوم الوسيط البصرى للسينما بإنتاج وإعادة التوتر المعقد بين الذات الفاعلة الفردية والتصنيفات الاجتماعية، أى بين رؤية المرء لنفسه ورؤية الآخرين له. وتطور التقنيات البصرية مثل الفوتوغرافية والسينما قد تتقاطع بقوة مع المفاهيم الاجتماعية عن العرق، كمعالجة علمية وشكل من أشكال الفانتازيا الثقافية والتحكم الاجتماعى. وعندما دُرست الحركة البشرية بواسطة إدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤) وفيلكس لوى رينيوه، باستخدام الكرونوفوتوغرافى (تقنية سينمائية بدائية فى التصوير الفوتوغرافى السريع)، فقد أسهم ذلك فى علوم زائفة عن السمات العرقية، مثل علم الجماجم، بينما أكد على الفرجة البصرية لأجساد ذات سمات عرقية كشكل من أشكال الدليل العلمى. وبتلك الطريقة وطرق أخرى - مثل المعالجات المتعمدة "لاختلاط الأجناس" على الشاشة، وهو ما سوف نناقشه لاحقًا - قام الوسيط الجديد للسينما بتعليم المتفرجين ترجمة المعالجات العلمية والقانونية للعرق إلى نظام من الشفرات والشخصيات النمطية المرئية، وهى ظاهرة تركت تأثيرها على العلاقات الاجتماعية بشكل أكثر اتساعًا.

وامتدت أيضًا تجسيدات "البدائية" العرقية فى الأفلام اللاروائية المبكرة إلى الأنماط الفيلمية الدرامية، عندما تحول السينمائيون إلى السرد فى الأنواع الميلودرامية والفانتازية. ففيلم جورج ميلييس "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) يدور حول لقاء بين علماء وبدائيين يتسمون بالغرابة من أهل القمر، وملابسهم ودروعهم مقصود بها أن تشبه أن قبيلة أفريقية. وتلك الصورة عن اللقاء بين مستكشف أوروبى و"أهل البلاد الأصليين" الخائفين أو المعادين،

استمرت في وجودها القوى في أفلام مثل "الرداء الأسود" (١٩٩١) و"المهمة" (١٩٨٦)، و"اللعب فى حقول الله" (١٩٩١)، وفي العديد من الأفلام السينمائية عن كولومبوس، وحتى عن المواجهة بين الأبطال المتمردين وأهل "إيووكس" في "عودة الجيداى" (١٩٨٣). ومن المشهور عن ميريان سى كوبر أنه ترجم حكاية المستكشف الذى يقابل أناسًا بدائيين فى أرض غرائبية، وهو موضوع أدخله إلى عالم صناعة الأفلام مع فيلم "العشب: نضال أمة من أجل الحيـاة" (١٩٢٥)، الذى صنعه مع إيرنست بى شودساك ومارجريت هاريسون، فـى الدراما المبهرة "كينج كونج" (١٩٣٣).

وفى المجالات الأحدث من الأنثوربولوجيا والسينما التسجيلية، فـإن أفلام إدوارد إس كيرتس (١٨٩٨-١٩٧٠) مثل "فى أرض صيادى الرءوس" (١٩١٤)، وروبرت جيه فلاهرتى (١٨٨٤-١٩٥١) "نانوك مـن الـشمال"، كانت هناك إشارات يحاولان إخفاءها عمدًا عن حداثة أهل البلاد الأمريكيين الأصليين المعاصرين - مثل البنادق، وساعات المعصم، وسراويل الجينـز الزرقاء، وإشارات للغة المكتوبة - وذلك من أجل تقديم صور عن بـدائيين لاتاريخيين لم يحدث لهم اتصال مع بقية العالم. وعلى سـبيل المثـال فـإن "نانوك (الممثل الهندى الأحمر ألاكاريالاك) فى فيلم "نـانوك مـن الـشمال" يندهش عندما يرى جرامفون التاجر، ويقضم الأسطوانات ثلاث مرات، وهى حركة تدعم الإدعاء بأن هذا الهندى الأحمر ضد ما هو حـداثى، وطفـولى، ووحشى. ولم يذكر اسم الممثل فى العناوين، لكنه فى الحقيقة امتـزج مـع شخصية "نانوك" التى خلقها مع فلاهرتى، وتلك الحقيقة تجسد عجز نـانوك على فهم التقنية الغربية كوثيقة عن حياة الهنود الحمر، وفى الحقيقة - وكما

تم تسجيله فى فيلم "العودة إلى نانوك" (كلوز ماسو، ١٩٩٠) – فإن فريق التمثيل وطاقم الفنيين من الهنود الحمر كانوا بارعين تمامًا فى التعامل مع آلات فلاهرتى، حتى إنهم أصلحوا كاميراته فى موقع التصوير. وبعد حوالى ثمانين عامًا من عرض "نانوك من الشمال"، عرضت الشركة الهندية الحمراء "إيسوما" فيلم "العدَّاء الأول" (٢٠٠١) وحقق شهرة عالمية، وهو الفيلم الذى أكد على لقاء الهنود الحمر مع الحضارة الغربية فى زمن سابق، ويحطم وهم "البدائى الإسكيمو" من خلال مشهد أسماء المشاركين فى العناوين، والذى يقدمهم فى ثياب غربية ويتعاملون مع أدوات التصوير ويتحكمون فى خلق صورهم.

وتلك الصورة السائدة على اللقاء الاستعمارى، بالشخصيات الأوروبية المحورية، وجماهير "الآخرين" الذين لا يُسمح لهم بالتعبير عن أنفسهم، والذين يشيرون إلى المجهولين، تلك الصورة تكشف عن مركزية أوروبية فى أساس السينما، وهذه المركزية الأوروبية أيديولوجيًا تنحاز إلى التاريخ والثقافة الأوروبية والأمريكية الأوروبية، باعتبارهما مقياسًا محوريًا، ومسيطرًا، ومتفوقًا، للإنجاز الإنسانى. والأفلام التى تعتمد على غموض الرحلات والسفر، واللقاءات الاستعمارية، وإبهار فرجة الفوارق الثقافية مثل البدائية، هذه الأفلام تعطى صورًا ذات مسحة عنصرية، توصل المفهوم السينمائى عن العرق فى العلوم الاجتماعية إلى المخيلة الجماهيرية، من خلال قصص درامية وفرجة سينمائية.

ميثاق الإنتاج (الرقابة) واختلاط الأجناس

كان ميثاق الإنتاج الخاص باتحاد وموزعى السينما الأمريكيين، وهو الميثاق الذى وُضع فى عام ١٩٣٠ وفُرض فى عام ١٩٣٤. يتناول بصراحة العلاقات العاطفية بين الأعراق المختلفة، وينص على أن "اختلاط الأجناس (العلاقات الجنسية بين الأعراق البيضاء والسوداء) محظور"، وقد تم أخذ هذه الصياغة من المحاذير التى وضعتها الصناعة فى عام ١٩٢٧ قبل وضع الميثاق، وكانت تدعى "الممنوعات والمحاذير"، لكن الافتتان الثقافى بالعلاقات العاطفية بين الأعراق - والحظ الاجتماعى لها - بدأ مع العلاقات الهرمية التى أسسها المستعمرون الغربيون. وتقول صاحبة النظرية السينمائية إيللا شوهات (شوحط) إنه حين تبدو الأفلام لا تتناول العرق والأصول الإثنية فى مضمونها، فإن الدور المؤسس للعرق فى المجتمع الأمريكى يعنى أن قضايا التراتب الهرمى العرقية والإثنية موجودة دائمًا. وهى تطالب بتحليلات عن "العلاقات بين الإثنيات" بدلاً من تحليل تاريخ الأقليات وتاريخ التيار السائد (ص ٢٢٠).

وظهر تعبير "اختلاط الأجناس" للمرة الأولى فى كتيب فى عام ١٨٦٣، من تأليف الديمقراطيين المحافظين جورج ويكمان وديفيد جودمان كرولى، كجزء من محاولة استقطاب المصوتين حول هذه المسألة فى الانتخابات الرئاسية فى عام ١٨٦٤. وعند بداية القرن العشرين، عندما تم ضمان الكثير من الحقوق للأمريكيين الأفريقيين، فى تعديلى الدستور الرابع عشر والخامس عشر، ثم صدرت قوانين التمييز ضد الزنوج كأبطال عملى لهذين التعديلين، قدم المناصرون الصرحاء لتفوق البيض حجمًا ثقافيًا من أجل التحكم فى النسل بمنع اختلاط الأجناس، كما فى كتاب ماديسون جرانت "مرور العرق

العظيم" (١٩١٦). وفى الوقت ذاته، ظهرت معالجة مضادة تنتمى إلى النسبية الثقافية، فى كتابات عالم الأنثروبولوجيا فرانز بوس (١٨٥٨-١٩٤٢)، الذى أكد على تفوق المران الثقافى والنماذج اللغوية، بدلاً من "العرق" البيولوجى، فى تحديد الفوارق البشرية.

ويكشف بروز تيمات اختــلاط الأجناس فى تاريخ السينما، ليس فقــط عن القــلق من المزيج العرقى، بل أيضًا عن طبيعة منحازة بقــوة للنــوع (ذكر/ أنثى) للتجسيدات الثقــافية والعرقية على الشــاشة. ويمثل الاتــصال الجنسى المحظور بين الأجنــاس نكتة بصرية فى الأفلام الروائية الأولــى، مثل فيلم إدوين إس بورتر "مــاذا حدث فى النفق" (١٩٠٣)، حــيث يغازل رجل أبيض امرأة بيضاء فى قطار، لكن عندما يحاول أن يقبّلها فى الوقــت ذاته الذى يدخل القطار نفقًا، تغير المرأة مقعدها مع وصيفتها الزنجية، التــى تتلقى القبلة. وهذا الفيلم المبكر يصوغ نوعًا مختلفًا من حكاية "اللقاء"، عــن السيناريو الاســتعمارى الذى تخيله ميلييس فى "رحلة إلى القمر"، لكن بناءه عن العلاقات الهرمية الجنســية بين البيــض و"الآخــرين" كــان لا يــزال أساسيًا، ودالاً على حكايات المستقبل الســينمائية، التى تتراوح مــن رعــب اختلاط الأجناس فى فيلم دى دابليو جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥)، إلى أفــلام دوروثى داندريدج اللطيفة فى الخمســينيات. وأفلام مثل "بينكــى" (١٩٤٩)، و"تقليد الحياة" (١٩٣٤، ١٩٥٩)، و"خمن من سوف يأتى للعشاء" (١٩٦٧)، تحدث قيود ميثاق الإنتاج بتصويرها للقاءات عاطفية بين أعــراق مختلفــة، وامرأة زنجية فاتحة البشرة يتصور البعض خطأ أنها بيضــاء. وبعــد فتــرة قصيرة من إحلال نظام التصنيف الرقابى بدلاً من الميثاق فى عــام ١٩٦٨،

أدى تخفيف الحظر الجنسى والعرقى إلى تزايد مفاجئ فى السينما الزنجية المستقلة.

وبينما قام ميثاق الإنتاج، وفرضه عن طريق مكتب هايز، بمنع ظهور "اختلاط الأجناس" على شاشة هوليود، كان هناك القليل من الاعتراضات على القصص العاطفية (الفاشلة عادة) بين شخصيات بيضاء وهندية حمراء، فى أفلام مثل "آخر الموهيكان" (١٩٣٦) و"السهم المكسور" (١٩٥٠). واستخدمت سلسلة أفلام الويسترن "المناصرة للهنود الحمر" فى الخمسينيات شخصية هندية مثيرة للتعاطف، لكى تشير إلى الأقليات الأخرى، خاصة الزنوج خلال حركة الحقوق المدنية، واليهود فى أعقاب الهولوكوست والنزعة المضادة للسامية، فى الوقت نفسه الذى علقت سياسيًا على اندماج الهنود الحمر فى المجتمع، وعلى تغيرات طريقة تعامل الحكومة مع السياسة الهندية. وكان هناك فنانون من غير الهنود الحمر، من الكتاب والممثلين والمخرجين، يقدمون على الدوام صورًا للهنود، لإعطاء رسائل قوية وثقافية مضادة. ولم يكن من الغريب أن تظهر الشخصيات الهندية على الشاشة لكى تكون إشارة مجازية لجماعات إثنية أخرى، وذلك فى ضوء تنويعة الممثلين من غير الهنود الحمر، والذين لعبوا أدوار الهنود الحمر، مثل الممثلين الأمريكيين من جذور إيطالية (سيلفستر ستالونى)، والزنوج (نوبيل جونسون)، واليهود (جيف شاندلر)، والآسيويين (سيسو هاياكاوا)، غير أن تلك الممارسة تشير أيضًا إلى أهمية تجسيدات الهنود الحمر بالنسبة لبناء هوليود لصورة أمريكا على الشاشة. وفيلم جون فورد من نمط الويسترن، والذى أصبح الآن كلاسيكيًا، "الباحثون" (١٩٥٦)، يتراوح بين إدانة عنصرية البطل، ودعم هذه العنصرية، وهذا البطل كان إيثان إدواردز (جون وين).

وهناك شخصية أخرى هى مارتين بولى (جيفرى هانتر) ذو الدم المختلط، الذى تبناه ورباه المستوطنون البيض، وهذه الشخصية تصبح أيضًا محورية بالنسبة للمتفرج. والحكاية المجازية عن بحث البطل عن إنقاذ ابنة أخته، التى اختطفها الهنود الحمر، تصبح اتهامًا وإدانة للعنصرية والأبوية الهدامة، عندما يتأرجح إيثان نفسه بين إنقاذ ديبى (ناتالى وود) وقتلها.

وإذا كان لتعبير "اختلاط الأجناس" جذور فى سياق أمريكى محدد، فإنه فى السياق الإسبانى يشير إلى امتزاج ثقافى وعرقى بين أهل البلاد الأصليين، والأوروبيين، والأفريقيين، فى أمريكا اللاتينية. وفى هذا السياق يقدم اختلاط الأجناس بالمعنى الإسبانى شخصيات نسائية شديدة الرمزية للتوافق الثقافى، مثل العذراء المكسيكية لجوادالوبى ولامالينشا، المحظية المحلية التى تقود أيضًا بدور المترجمة، كما فى فيلم إيميليو فيرنانديز "ماريا كانديلاريا" (١٩٤٤). والتجسيدات السينمائية للعلاقات العاطفية بين الأجناس، كما فى فيلم ألان رينيه "هيروشيما حبى" (١٩٥٩)، وينسلون بيريريا دوس سانتوس "كم كان مذاق الفرنسى الصغير جميلاً" (١٩٧١)، وراينر فيرنر فاسبيندر "على: الخوف يأكل الروح" (١٩٧٤)، وستيفن فرير وحنيف قريشى "غسالتى الجميلة" (١٩٨٥)، وميرا ناير "خلطة توابل ميسيسيبى" (١٩٩١)، هذه التجسيدات تعارض التصنيفات العرقية والجنسية بدراما بصرية وسردية، تلقى الضوء على الحدود العرقية والتعصبات الاجتماعية.

بياض هوليود والشخصيات النمطية

العديد من الأفلام التى لا تبدو كأنها تعالج قضايا العرق والإثنية هى فى الحقيقة تقدم تعريفات مؤكدة لهما لقد قال ريتشارد داير إن "البياض" تصنيف يبدو غير مرئى، لأنه يعطى انطباعًا بأنه لا شىء، وقوة صورة وسيطرتها على الشاشة تكمنان فى ظهورهما باعتبارهما هما الشىء العادى السائد. وقد تساءل دارسو هذه التجسيدات عما يجب قمعه والتحكم فيه فى إنتاج هذه الصور لكى تبدو عادية وطبيعية ولا جهد متعمدًا فيها. وقال داير إنه إذا كان "السواد" فى أفلام هوليود يمثل التعبير الجسدى، والعاطفة، والجنسية، والتقارب مع الطبيعة، فإن "البياض" يشير إلى العكس من خلال صور ذهنية متحكم فيها، أو حتى صور بلا حياة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "جيزبيل" (١٩٣٨) كان واحدًا من سلسلة من الأفلام التى تدور فى المزارع الاصطناعية خلال الثلاثينيات، بما فى ذلك "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، و"ديكسيانا" (١٩٣٠)، و"ميسيسيبى" (١٩٣٥)، وهى أفلام تخفى وتعرض فى آن واحد الاستغلال الاستعمارى لجهد العمال الزنوج من خلال صور المستعمرات الزراعية الفخمة، والعائلات البيضاء شديدة الثراء فى الجنوب. وفى هذه الأفلام يتم الحفاظ على صرامة البيضاء من خلال العلاقات بين الأجناس، فالبيض يسودون لكنهم يعتمدون على الزنوج، حتى إن أفعال الشخصيات الزنجية على الشاشة تؤدى وظيفة التعبير عن عواطف الشخصيات البيضاء، من أجل الحفاظ على الصورة المحافظة للبياض.

وكان قيام الممثلين البيض بأدوار الزنوج – سواء من خلال "تسويد" الوجوه، أم الاستخدام الموسيقى للصوت والأغنيات – من أهم الأشكال

الثقافية الأمريكية فى القرن التاسع عشر. وكان مصطلح "جيم كرو" *Jim Crow*، كوصف لقوانين الفصل العنصرى فى الجنوب، مستمدًا من اسم شخصية شهيرة فى القرن التاسع عشر للممثل الأبيض توماس دارتماوث "دادى" رايس (١٨٠٨-١٨٦٠). وفى القرن العشرين اعتمدت الأشكال الجماهيرية مثل الفودفيل والسينما كثيرًا على تلك التقاليد من التنكر العرقى. ففى وسط الحظر لتقديم اختلاط الأجناس على الشاشة، وتصوير مساحات الفصل العنصرى فى الجنوب وأماكن أخرى، كانت الجماهيرية الاستثنائية للتنكر العرقى المتبادل، فى شكل قيام الممثلين البيض بأدوار الزنوج، قد أصبحت دافعًا قويًا مساعدًا على انتقال صناعة السينما إلى الفترة الناطقة. وقد كان قيام الممثلين البيض بأدوار الزنوج من اللحظات المهمة فى تاريخ السينما، منذ "مولد أمة"، وإلى أول فيلم ناطق وأول فيلم موسيقى "مغنى الجاز" (١٩٢٧) من إخراج ألان كروسلاند. ففى "مولد أمة" فإن شخصية جاس – التى قام بها ممثل أبيض لدور زنجى – كانت تمثل الرغبة "السوداء" بالنسبة للنساء من البيض، وأصبحت فى الجنوب ذريعة للشفق بدون محاكمة. وعلى النقيض، وفى "مغنى الجاز"، فإن دراما تحول البطل اليهودى جيك رابينوفيتش (آل جولسون) إلى جاك روبين، من خلال أدائه لشخصية زنجية، هذه الدراما توحى – كما أشار مايكل روجين – إلى أن استيعاب هويات إثنية متعددة فى هوية "بيضاء" مندمجة، قد حدث من خلال عملية كاريكاتير عرقى حافظ على الحدود بين الأبيض والزنجى. وهكذا – وطبقًا لروجين – فإن الممثلين والمغنين اليهود البيض الذين أدوا أدوار الزنوج صاغوا عملية "الأمركة" من خلال طقس تعريف أنفسهم كبيض، بلعب أدوار الزنوج، فأعادوا رسم حدود الفصل الاجتماعى من خلال خطوط عرقية وليست إثنية، وتقديم أمريكا باعتبارها فى حالة استقطاب بين ثنائية عرقية وليس تعددية إثنية.

وأداء الممثلين البيض لأدوار الزنوج، وترجمة ذلك من المسرح إلى السينما فى بداية القرن العشرين، هو مثال واحد فقط على الاستخدام القوى للشخصيات النمطية وتأثيرها المدمر. وتشير عبارة "الشخصيات النمطية" إلى طرق صنع نسخ متطابقة فى صناعة الطباعة (*stereotype*)، وهذه الفكرة عن صور مستنسخة بلا نهاية "للآخر" تظل مهمة لعمل صناعة الشخصيات النمطية فى تشكيل التوقعات من جانب الجمهور. والشخصيات النمطية ليست مجرد ابتعاد بالصدفة عن الواقعية، لكنها تعمل منهجيًا كشكل من أشكال التحكم الاجتماعى العام، وهى تؤثر على الإدراكات الجماعية والذاكرة الجماهيرية، بالإضافة إلى استعمار إدراك الذات من خلال عنصرية دفينة. والشخصيات النمطية تبدو ثابتة، لكنها فى الحقيقة تتطور وتتغير عبر الزمن، ليس تطورًا نحو تجسيدات إيجابية أكثر اتساقًا، بل كرد فعل لمواقف تاريخية محددة. وسواء كانت الشخصيات النمطية "إيجابية" أم "سلبية"، فإنها تمثل إمكانات محدودة للفعل.

والأمثلة الشهيرة على الشخصيات النمطية عديدة، والممثلون الذين ينتمون للأقليات أعطوا أداء استثنائيًا داخل حدود مثل هذه الأدوار، فقد فازت هاتى ماكدانييل (١٨٩٥-١٩٥٢) بالأوسكار عن دور الخادمة الوفية فى "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وقام بيل "بوجأنجلوس" روبنسون (١٨٧٨-١٩٤٩) بدور نسخة من "العم توم" أمام شيرلى تيمبيل فى أفلام الثلاثينيات، مثل "المتمردة الصغيرة" (١٩٣٥)، والكولونيل الصغيرة" (١٩٣٥)، و"عند الناصية تمامًا" (١٩٣٨)، وأصبح ستيبين فيتشيت (١٩٠٢-١٩٨٥) نجمًا هوليوديًا عندما لعب شخصيات زنجية مثل جيف بويندكستر فى "الكاهن

القاضى" (١٩٣٤). والشخصيات الهندية الحمراء التى أعطيت عمقًا أكبر بواسطة ممثلين هنود حمر، تتضمن البدائيين النبلاء والبدائيين الرجعيين (إيريك شويج فى دور أونكاس، وويس ستادى فى دور ماجوا، فى فيلم "آخر الموهيكان"، (١٩٩٢)، والأميرات الهنديات (إيرين بيدارد فى الأداء الصوتى للأميرة فى فيلم التحريك "بوكاهونتاس" - ١٩٩٥ - لشركة ديزنى)، والعجائز الحكماء (الزعيم دان جورج فى دور لودج سكينز العجوز فى "الرجل الكبير الصغير"، ١٩٧٠). ولعب نوريوكى "بات" موريتا (١٩٣٢-٢٠٠٥) شخصيات آسيوية خبيثة، وحكيمة، ومهذبة، فى التليفزيون فى "أيام سعيدة" (١٩٧٥-١٩٧٦، ١٩٨٢-١٩٨٣)، وفى أفلام مثل "صبى الكاراتيه" (١٩٨٤)، بينما ظهرت صور لرجال ونساء آسيويين يتسمون بالتحلل والإغواء والخطورة فى أفلام مثل "الخدعة" (١٩١٥)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، و"الشاى المر للجنرال ين" (١٩٣٣)، وفى وقت أحدث مع فيلم كوينتين تارانتينو "اقتل بيل - الجزء ٢" (٢٠٠٤). وهناك مخرجون مثل وودى ألين، وفرانسيس فورد كوبولا، أصبحوا مرتبطين بأفلام تستكشف الهويات الإثنية وقضايا التكيف والاختلاف. كما أن رجال العصابات الأمريكيين من جذور إيطالية أو أيرلندية قد اكتسبوا سمات إنسانية على الشاشة، فى أفلام مثل "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، وكانت هذه الأفلام تعتمد على تقاليد أنماط أفلام "المشكلة الاجتماعية"، مثل الأفلام التى نجحت فى تصوير تجارب الهجرة، على الرغم من أن الإثنية كانت تطرح فى بعض الحالات باعتبارها جزءًا من "المشكلة" التى يصورها الفيلم.

وبقدر أهمية تحديد وتعريف الشخصيات النمطية. تكون أهمية التفكير فى شروط إنتاجها وتلقيها. فداخل قيود الأنماط الفيلمية الهوليودية، والشخصيات النمطية الهوليودية، فإن تصوير الأقليات قد يمثل وجهًا من أوجه المقاومة على الشاشة وخارجها. وممثلات مثل سيسو هاياكاوا (١٨٨٩-١٩٧٣)، ولويز بيفرز (١٩٠٢-١٩٦٢)، ودولوريس ديل ريو (١٩٠٥-١٩٨٣)، والأميرة ريد وينج، وجاى سيلفر هايز، وأخريات عديدات، وعلى الرغم لعبهن أحيانًا أدوارًا نمطية على الشاشة، فقد استطعن استخدام وضعهن داخل الصناعة بمختلف الطرق، بما فى ذلك إيجاد فرص لممثلين آخرين من الأقليات، وتقديم مثل أعلى خارج الشاشة للنجاح المهنى بالنسبة للشباب من الأقليات، والدفاع عن التغير التعاونى والاجتماعى، وداخل أدوارهن ذاتها بتقديم إشارات مرهفة للقدرة على تمثيل الذات يتجاوز الحدود المرسومة التى تم اختيارهن لتجسيدها.

وهذه الإمكانية لتقديم أداء ثورى على الشاشة، وتدخلات خارج الشاشة، ليست ممكنة بمواضعات استخدام أقنعة عنصرية، حيث يتم تصوير وجود الأقلية ككاريكاتير فقط. فاستخدام ممثلين بيض للقيام بأدوار الزنوج - والأشكال العنصرية الأخرى فى اختيار الممثلين - كان يبعد الممثلين الزنوج والأقليات عن منصة المسرح وعن الشاشة، بما يجعل "وجود" الشخصيات النمطية فى الأفلام دليلاً على الغياب. وعلى سبيل المثال فإن الممارسة الشائعة فى الويسترن هى قيام ممثلين بيض (مثل روك هدسون، ديبرا باجيت، تشارلز برونسون، وآخرين) بتجسيد الشخصيات الهندية، وهو ما يساهم - على مستوى الأداء التمثيلى - فى صورة "الهندى المختفى". وهؤلاء

الممثلون الذين تعززت صورتهم كبيض من خلال أدائهم لصورة عنصرية للآخر – يمنحون المتفرجين البيض نقطة للتوحد، لكنهم لا يمنحونها للملونين. وبالمثل فإن هناك أفلامًا عديدة تقدم معالجة صريحة لمسائل الاختلاف الثقافي – مثل "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠) – وهي تصور بطلاً أبيض كشخصية محورية تقود وجهة نظره المتفرجين البيض. وحاليًا ليس هناك مثل هذه الشخصية المحورية للمتفرجين من الأقليات، داخل التيار السائد من الأفلام الهوليودية.

و"دراسات الصورة"، أو دراسة الشخصيات النمطية، هي شكل مهم من التحليل، لكن له حدوده. لقد وصفت إيللا شوهات، وروبرت ستام، صعوبة مقارنة الشخصيات النمطية بواقع خارجي (والذي من الصعب تحديده بدون الرجوع إلى المفاهيم الجوهرية لما هو نمطي)، بالإضافة إلى الحاجة إلى أن نضع في اعتبارنا السياسيات العامة للأسلوب السينمائي، واختيار الممثلين القائم على أسس عنصرية، ومواضعات الأنماط غير الواقعية (مثل المحاكاة الساخرة وأشكال المعالجة الأخرى)، والسياقات التاريخية والثقافية وسياقات الإنتاج، والقضايا الوسيطة الأخرى. وهما – شوهات وستام – يقترحان اعتبار العرق والإثنية يعتمدان على المعالجة، فيما يخص الأصوات المتنافسة في سياقات تاريخية وثقافية محددة. وهذا النموذج القائم على العلاقات عن وظائف العرق والإثنية حتى في الأفلام التي تخفي – أو تقمع – الدور المؤسس للعرق في الثقافة الأمريكية. وعلاوة على ذلك فإن هذا النموذج يفتح أفاقًا تحليلية تتجاوز الشخصية النمطية المفردة، والقائمة على أساس عنصري، بما يسمح لنا بدراسة مجموعة من المسائل ذات العلاقة بالوراثة والتهجين والتوافق في التسويق والتوزيع والعرض والفرجة السينمائية.

لأكثر من نصف قرن كانت دور العرض التى تفصل بين البيض والملونين تؤثر بعمق على مشاركة الزنوج فى صناعة السينما، سواء كمنتجين أو متفرجين. لقد قضت المحكمة العليا الأمريكية بالسماح للولايات المتحدة بوضع تشريعات للفصل العنصرى فى دور العرض فى عام ١٨٨٣، وورثت دور عرض النيكلوديون الأولى ممارسة الفصل العنصرى من مسارح الفودفيل. ومارست دور العرض هذا الفصل من خلال زمن العرض (بعرض الأفلام للجمهور الزنجى فى حفلات الليل المتأخرة)، وبالقسم، وبالدخول (حيث يجلس المتفرجون الزنوج فى البلكون)، ومن خلال مكان الحى، حيث تخدم دور العرض المخصصة للزنوج فقط رواد الأحياء الزنجية، خاصة فى المدن الشمالية. ومنذ عام ١٩٠٩ كانت هناك دور عرض تخدم الزنوج فقط، لكنها فى مجملها كانت أقل من المطلوب – وعلى سبيل المثال كان هناك حوالي مائة دار عرض للزنوج فى كل أنحاء البلاد، مقارنة بعشرة آلاف دار عرض للبيض. وكانت دور عرض الزنوج متداعية أكثر من دور عرض البيض، كما كانت تعرض الأفلام بعد شهور من عرضها فى دور عرض البيض. وعندما جاء الصوت إلى السينما فى أواخر العشرينيات، لم تكن دور عرض الزنوج تملك إمكانية التزود بهذه التقنية، واستمر بعضها فى عرض الأفلام الصامتة لسنوات عديدة تالية. وهكذا تم إقصاء المتفرجين الزنوج عن حسابات الإنتاج والتوزيع والعرض فى هوليود، وشاهد الزنوج أفلامًا أقل، وتحولوا فى الأغلب إلى وسائط أخرى مثل الراديو، وأشكال بديلة للترفيه الاجتماعى مثل الكنائس والنوادى.

وبسبب فقدان تجسيدات إنسانية للزنوج على الشاشة، وممارسات الفصل العنصرى فى الفرجة، نشأ فى أواخر العقد الثانى من القرن العشرين نوع منفصل من الصناعة السينمائية، معظمه يملكه زنوج، أنتج "أفلام العرق" لممثلين كلهم زنوج، ولمتفرجين من المجتمعات الزنجية. وخلال الأربعينيات كانت هذه الشركات السينمائية تتيح فرصًا لممثلين زنوج لأداء أدوار تتجاوز دور "الدادة" أو "الجناينى الطيب" كما كانت تظهر هذه الصور الكاريكاتورية فى سينما هوليود. وكانت معظم الأفلام تنويعات على الأفلام النمطية من التيار السائد، مثل أفلام الويسترن لممثلين كلهم زنوج، ومن بطولة راعى البقر المغنى هيرب جيفريس (ولد فى عام ١٩١١، كما فى فيلم "راعى البقر البرونزى" (١٩٣٩). وعلى الرغم من أن العديد من منتجى ومخرجى أفلام العرق كانوا من البيض، فإن مخرجين زنوجًا بارزين - مثل أوسكار ميشو (١٨٨٤-١٩٥١) وسبنسر ويليامز (١٨٩٣-١٩٦٩) - أسسوا بديلاً مستقلاً لنظم الأستوديو الهوليودية، وقدموا أعمالاً مهمة. (أخرج ميشو خمسة وثلاثين فيلمًا بالإضافة إلى كتابة سبع روايات). واستكشفت أفلامهم قضايا مثل التقسيمات الطبقية داخل المجتمعات الزنجية، والقصص العاطفية بين أعراق مختلفة، والعلاقات بين الأعراق، بما فى ذلك قصص عن التكيف والاستيعاب والزنوج ذوى البشرة الفاتحة الذين قد يتصور المجتمع أنهم بيض. وتضمنت أعمال ويليامز أفلامًا نمطية وملاحم دينية، وقام فى أواخر حياته الفنية بأداء دور فى برنامج آندى براون التليفزيونى "أموس وآندى" (١٩٥١-١٩٥٣). وفيلمه "دم يسوع" (١٩٤١) قد دخل "سجل السينما الوطنى" بواسطة مكتبة الكونجرس. وأحيان أكثر ندرة، كان مصطلح "أفلام العرق" يستخدم للإشارة إلى الأفلام الناطقة باللغة اليديشية، وكانت - مثلها مثل الأفلام الموجهة

للجمهور الزنجى – يتم إنتاجها بشكل مستقل خارج نظام الأستوديو الهوليودى.

وفى عام ١٩٥٣، وبعد سبعين عامًا من حكم المحكمة فى عام ١٨٨٣ بالسماح بالفصل العنصرى بين روادها، عكست المحكمة العليا هذا المسار، وقضت بعدم قانونية الفصل فى دور عرض واشنطن العاصمة. وفى عام ١٩٦٣ قام الرئيس جون إف كيندى – خلال عملية تقديم تشريعات الحقوق المدنية للكونجرس – بالضغط على المسئولين التنفيذيين فى الشركات السينمائية، ومالكى سلاسل دور العرض، للتوقف عن الفصل العنصرى لتفادى العنف وإثارة نشطاء الحقوق المدنية. لكن كان هناك نوع آخر من الفصل العنصرى القائم بالفعل، والذى يتزايد، فمع قدوم مزيد من الزنوج إلى المدن الشمالية، انتقلت الجماعات الإثنية الأخرى إلى الضواحى، وأخلت الأحياء الإيطالية والألمانية والبولندية واليهودية، ودور العرض المخصصة لهذه الجماعات. ومع بداية السبعينيات كانت دور العرض الفخمة فى وسط المدن – التى كانت تخدم فى السابق أبناء المدينة من البيض – تحقق الخسارة المالية. ثم جاءت النماذج الأولى لما سوف يصبح حركة "أفلام استغلال الزنوج"، والتى جذبت الجمهور الزنجى من أبناء الطبقة الوسطى العاملة، إلى دور العرض تلك، عندما عرضت أفلامًا مثل "كوتون يأتى إلى هارلم" (١٩٧١)، و"شافت" (١٩٧١). والمشهد الافتتاحى فى فيلم "شافت" يعلق بشكل دال على هذا الموقف: ففى لقطة من زاوية عالية، تستعرض الكاميرا سلسلة من أماكن وسط المدينة ودور العرض فيها، والتى تعلوها إعلانات أفلام الدراجات والأفلام النمطية الأخرى، وبعد الإعلان الأخير يظهر اسم "شافت"،

ويشق لنفسه مكانًا بين العناوين. وهذا الإعلان عن وجـود جديـد متوجـه للزنوج – وحراك فى لوحات إعلانات دور عرض السينما فى المدن، يـأتى بعده ظهور البطل من أسفل محطة مترو الأنفاق فـى بـرودواى والـشارع الثانى والأربعين. وهكذا كان الفيلم وبطله نموذجًا لدى الجمهـور الزنجـى لحضور جديد فى أماكن اجتماعية وعنصرية عديدة، سـواء فـى صـناعة السينما أو الجغرافيا لمدينة نيويورك. حصد فيلم "شافت" ١٢ مليـون دولار من شباك التذاكر، وأنقذ بالفعل شركة إم جى إم من المشاكل المالية، وعلـى الرغم من أن مخرجين بيضًا آخرين وأستوديوهات أخرى صنعت العديد من أفلام استغلال الزنوج التالية، فإن الأرباح التى جلبتها أفلام استغلال الزنوج المبكرة هى التى مهدت الطريق لإعادة إحياء أفلام الأقليات المـستقلة فـى الثمانينيات (بما فى ذلك أفلام لمخرجين مثل سبايك لى، تـشارلز بورينـت، جولى داش").

واستخدمت بيل هوكس (اسم مستعار لكاتبة زنجية، وهى تكتب اسمها دون حروف كبيرة – المترجم) تعبير "نظرة التحديق المعارضة" لكى تصف طريقة اندماج النساء الزنجيات مع الصور السينمائية على نحو نقدى، سواء متفرجات أم مخرجات. وطورت جماعات أقليات أخرى ممارساتها السينمائية المعارضة، بالعمل سواء داخل صناعة السينما الهوليودية التقليدية أم بـشكل مستقل، لصنع أفلام تقاوم الشخصيات النمطية فى سينما التيار السائد، وتعطى أشكالاً ثقافية وأساليب بصرية محددة كجزء من تجربة جمالية بديلة. ويواجه هؤلاء السينمائيون قضايا إشكالية مثل الأصالة والتهجين، خلال عملهم ضـد الشخصيات النمطية الأساسية التى كرستها وسائل الإعلام، بالإضـافة إلـى

الحفاظ على تضمن سياسى قائم على الهوية العرقية والثقافيــة المــشتركة. والسينمائيون والسينمائيات الأمريكيون المعاصرون من أصل لاتينى (لويس فالديز، إدوارد جيمس أولموس، لورديس بونيو)، والسينمائيون الأمريكيــون من أصل آسيوى (وين وانج، أنج لى)، والسينمائيون من جذور هندية حمراء (كريس آير، فيكتور ماسايسبفا، ألانيس أوبومساوين) قد تحدثوا فى أفلامهــم سواء بوصفهم فنانين أفرادًا أم أعضاء فـــى مجتمعـــاتهم. ويعــود هــؤلاء السينمائيون لمراجعة التاريخ الاستعمارى، ويدمجون الإستراتيجيات السياسية والجمالية من أجل إزالة آثار الاستعمار. وعند تقديمهم تجارب الإزاحة، فإن عليهم أيضًا الطواف بقضايا معقدة عن العرق والأمة فى عشية الاضطرابات السياسة للستينيات والسبعينيات. وعلى الرغم مــن أن المــساحة لا تــسمح بمناقشة أكثر تفصيلاً عن تقاليد سينما أقليات محددة، فإن صناعة سينما العالم الثالث، والتليفزيون، والإذاعة، والتقاليد الطليعية والتــسجيلية، وتجــسيدات العرق والأصول الإثنية، تظل محورية بالنسبة لدراسة هذه المجالات أيضًا.

انظر أيضاً:

"السينما الأمريكية الأفريقية"، "السينما العربية"، "الـــسينما الأمريكيـــة الآسيوية"، "النزعة الاستعمارية وما بعد الاســـتعمارية"، "ســـينما الـــشتات"، "العرض"، "الأيديولوجيا"، "السينما القومية"، "الأمريكيون الأصليون (الهنـــود الحمر) والسينما"، "الفرجة والجمهور".

FURTHER READING

Bernardi, Daniel, ed. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

———, ed. *Classic Hollywood, Classic Whiteness.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Courtney, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

Dyer, Richard. *White.* London and New York: Routledge, 1997.

Friedman, Lester D., ed. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema.* Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Gaines, Jane M. *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era.* Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States.* Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Framework* 36 (1989): 68–81.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation.* Boston, MA: South End Press, 1992.

Prats, Armando José. *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002.

Rogin, Michael. *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot.* Berkeley: University of California Press, 1996.

Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle.* Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London and New York: Routledge, 1994.

Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture.* Oxford and New York: Oxford University Press, 1986.

Williams, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Joanna Hearne

جيمس يونج دير والأميرة ريد وينج (ليليان سانتساير)

جيمس يونج دير فى داكوتا سيتى، نيبراسكا،

فى تاريخ غير معلوم، توفى فى أبريل ١٩٤٦، ليليان سانت ساير

ولدت فى محمية وينيباجو، نيبراسكا، فى ١٣ فبراير ١٨٧٣

توفيت فى ١٣ مارس ١٩٧٤

هذان الزوجان من قبيلة هوشانك (وينيباجو) فى نيبراسكا، وأصبحا قوة مؤثرة فى صنع أفلام الويسترن الصامتة ذات البكرة الواحدة بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣. وعلى الرغم من أن حياتهما السينمائية الأمريكية كانتا قصيرتين، فإنهما وجدا فى الصناعة فى لحظة حاسمة خاصة فى تكوين نمط سينمائى سوف يسيطر على الإنتاج الهوليودى طوال عقود.

كانت الأميرة ريد وينج (وهو الاسم المسرحي للممثلة ليليان سانت ساير) خريجة المدرسة الصناعية الهندية فى شارلايل، كما كانت ممثلة محترفة. وكان لوجودها السينمائى تميز خاص، فقد قامت ببطولة أول فيلم روائى طويل، وهو فيلم الويسترن للمخرج سيسيل بى دى ميل "رجل الهنود الحمر" (١٩١٤)، وما يزيد على خمسة وثلاثين فيلمًا أخرى بين عامى ١٩٠٩ و ١٩٢١، تضمن فيلم دونالد كريسب "رامونا" (١٩١٦)، وفيلم مبكر لتوم ميكس هو "فى أيام القطيع الهادر" (١٩١٤). وعندما تولى جيمس يونج دير عمليات الأستوديو فى الساحل الغربى للشركة الفرنسية "إخوان باتيه"،

كان بالفعل ممثلاً مخضرمًا، فقد اشترك فى الأداء فى سيرك "بارنوم وبيلى"، و"استعراض المزرعة ١٠١" لإخوان ميللر، كما مثل وأخرج وكتب سيناريوهات للعديد من الشركات السينمائية مثل كاليم، لوبين، فيتاجراف، بيوجراف. كما عمل في واحدة من أوائل الشركات السينمائية المستقلة، هى "شركة نيويورك للأفلام"، تحت العلامة التجارية "بيسون".

ومع دعوة الصحافة السينمائية لمزيد من الأصالة فى أفلام الويسترن، ومع اعتراض الهنود الحمر ومتفرجين آخرين على عدم الدقة والشخصيات النمطية السلبية لتجسيد الهنود الحرم على الشاشة، ومع تهديد الرقابة، استطاع يونج دير وسانت ساير رفع مستوى هويتهما الثقافية وتجربتهما السينمائية، ومنذ عام ١٩٠٩ وحتى ١٩١٣، استخدما المرونة المبكرة فى صناعة السينما لممارسة تحكم غير مسبوق فى الصور الجماهيرية للهنود الحمر. وسواء أمام الكاميرا أم خلفها، أعاد كتابة السيناريوهات العنصرية لأفلام الويسترن، وقدما تعليقات عن العنصرية، والاستيعاب والتكيف، والمزيج العرقى، والاتصال الثقافى. وأعادت الكثير من أفلامهما تنقيح حبكة "الهندى الأحمر" شديدة الجماهيرية، بحيث تتضمن قصص حب بين امرأة هندية حمراء ورجل أبيض. وقاما معًا بشكل دائم بتقويض صورة "الهندى المختفى" بإعطاء الحبكات نقاط جذب سياسية جديدة. وفى أفلام مثل "الطفل الهندى الأحمر" (١٩١٢)، و"إخلاص الظبى الأبيض الصغير" (١٩١٠). هناك عائلات من أعراق مختلفة تخضع لنظام عدالة القبيلة، ويظل الأطفال الذى تجرى فى عروقهم دماء مختلطة جزءًا من مجتمعاتهم الهندية الحمراء، بدلاً من أخذهم لتربية عائلات بيضاء تتبناهم، أو إيداعهم فى مدارس داخلية.

ومع تزايد نجاح يونج دير وسانتساير، أصبح الإنتاج علـــى نطـــاق واسع للأفلام أكثر ثباتًا، وأصبحت الأستوديوهات أكثر حـــذرًا تجـــاه مـــادة الموضوع التى قد تثير اعتراضات، وأدى ذلك إلى فقدان الزوجين تميزهما. وتفاصيل أواخر الحياة الفنية ليونج دير غامضة، فبعد الرحيل عن كاليفورنيا بسبب مشكلات قانونية، عمل فى فرنسا وأماكن أخرى، لكننـــا لا نعلـــم إلا القليل عن أعماله السينمائية فى أوروبا. أما ليليان سانت ساير، فقد استمرت فى الاعتماد على خبرتها المسرحية فى عالم الفودفيل، وكانـــت محاضـــرة جامعية، وقامت بنشاط سياسى فى مجال حقوق الهنود الحمر.

مشاهدات مقترحة:

"السهم الساقط" (١٩٠٩)، "عرفان ريد وينج بالجميل" (١٩٠٩)، "العود المرمم" (١٩٠٩)، "إخلاص الظبى الأبيض الصغير: مسرحية تلعبها قبيلة من الهنود الحمر فى أمريكا" (١٩١٠)، "الفتـــاة الحمـــراء والطفـــل" (١٩١٠)، "شجاعة هندى أحمر" (١٩١٠)، "فتاة الياكوى" (١٩١٠)، "قصة حب اليمامة الصغيرة" (١٩١١)، "طفل هندى أجمر" (١٩١٢)، "المنقب والهندية الحمراء" (١٩١٢)، حبيبة الهندى الأحمر" (١٩١٢)، "الهندى الأحمر" (١٩١٤)، "فـــى أيام القطيع الهادر" (١٩١٤)، "رامونا" (١٩١٦).

جوانا هيرن

FURTHER READING

Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies.* Westport, CT: Praeger, 2005.

Deloria, Philip J. *Indians in Unexpected Places.* Lawrence: University Press of Kansas, 2004.

Hearne, Joanna. " 'The Cross-Heart People': Race and Inheritance in the Silent Western." *Journal of Popular Film and Television* 30 (Winter 2003): 181–196.

Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century.* Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 2003.

Smith, Andrew Brodie. *Shooting Cowboys and Indians: Silent Western Films, American Culture, and the Birth of Hollywood.* Boulder: University Press of Colorado, 2003.

Joanna Hearne

جولى داش

ولدت فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ٢٢ أكتوبر ١٩٥٢

جولى داش من الأصوات النقدية فى السينما المستقلة، وهى أولى الزنجيات الأمريكيات تخرج فيلمًا روائيًا طويلاً يعرض عرضًا عامًا فى أنحاء أمريكا، وهو فيلم بنات التراب" (١٩٩١). وأفلامها – خاصة "أوهام" (١٩٨٢) و"بنات التراب" – ظلت نصوصًا مهمة فى دراسة السينما الأمريكية المستقلة. وتتدخل أفلامها دائمًا فى إعادة توجيه الصور الهوليودية للنساء الزنجيات الأمريكيات، بتقديمها شخصيات معقدة وأسرة جماليًا، وعودتها إلى لحظات تاريخية محددة لتستعيد وتعيد تقييم ظلال حياة النساء الزنجيات وإسهاماتهن المهنية.

وكان آخر مشروع قامت به داش لمعهد السينما الأمريكى فيلمًا من أربع وثلاثين دقيقة بالأبيض والأسود، هو "أوهام"، وهو يحكى قصة امرأتين زنجيتين فى صناعة السينما الهوليودية خلال الحرب العالمية الثانية، الأولى هى مينيون دوبريه (لونيت ماكى) ذات البشرة الفاتحة، والتى تعمل مسئولة تنفيذية فى إحدى الشركات السينمائية، ويتصورها الجميع بيضاء فى الإدارة التى يعمل فيها البيض فقط. أما الثانية فهى إستر جيتر (روزيان كاتون) المغنية الزنجية الموهوبة التى أتوا بها لتقوم بالدوبلاج لنجمة بيضاء. ومن خلال تركيز الفيلم على الصوت، يقدم تعليقًا على أصوات النساء الزنجيات اللاتى أُخفيت، وتمت التغطية عليها، أو تلاشت دون أن يراها أو يسمعها أحد.

وأشهر أفلام داش هو "بنات التراب"، وهو قصة ثرية بصريًا وذات مسحة غنائية حول عائلة من الجنوب الأمريكى على ساحل جنوب كارولينا عند نهاية القرن التاسع عشر، وحيث اللهجة والثقافة تنتميان إلى جزر الهند الغربية، وتجمع بين قواعد لغة الزنوج الغرب الأمريكى ومفردات اللغة الإنجليزية فى عصر إليزابيث. وداش نفسها تنحدر من ناحية الأب من عائلة مشابهة، وقضت فترة من طفولتها في هذه المنطقة. واعتمد فيلميا على عشر سنوات من البحث الدقيق، وهو يبحث من جديد الحكايات الشفاهية لزنوج الغرب الأمريكى من خلال تعليقين من خارج الكادر، الأول لجدة عجوز والآخر لفتاة لم تولد بعد. وجاهدت داش طويلاً لكى تحصل على تمويل للفيلم، وجمعت أجزاء صغيرة من التمويل من هنا وهناك، وباعت حقوق التوزيع، واستطاعت جمع مليون دولار. ويمتد تحكمها والتزامها الفنّيان بكتابة القصص الأفريقية إلى تفصيل الإنتاج، فقد اختارت الممثلين من أفلام مستقلة زنجية أخرى. وفاز الفيلم بجوائز وحقق أرباحًا، وجذب جمهور الطبقة الوسطى الزنجى، خاصة من النساء، وهو قطاع تهمله فى العادة الشركات الهوليودية والموزعون الهوليوديون. وكان هذا النجاح المالى مفاجأة حتى للشركة الموزعة "كينو إنترناشيونال"، والتى قامت بتسويق الفيلم باعتباره "فيلمًا أجنبيًا مصنوعًا فى أمريكا".

وعلى الرغم من نجاح "بنات التراب"، ظلت داش تواجه صعوبات فى تمويل مشروعاتها. وتحولت فى منتصف التسعينيات إلى التليفزيون، وأخرجت برامج لكل من "بلاك إنترتينمينت" و"إم تى فى". وبطلب من أنجيلا باسيت قامت بإخراج "قصة روزا باركس" (٢٠٠٢)، حول مقاطعة الحافلات

التى تفرض العزل العنصرى فى مونتجمرى بولاية ألاباما فى الخمسينيات. واستفاد الفيلم من تعود داش على البحث التاريخى الدقيق، بالإضـــافة إلـــى اهتمامها بالعناصر الإنسانية والوجدانية لقصة باركس.

مشاهدات مقترحة:

"يوميات راهبة أفريقية" (١٩٧٧)، "أوهام" (١٩٨٢)، "بنات التــراب" (١٩٩١)، "قصة روزا باركس" (التليفزيون، ٢٠٠٢).

جوانا هيرن

FURTHER READING

Bambara, Toni Cade. "Reading the Signs, Empowering the Eye: *Daughters of the Dust* and the Black Independent Cinema Movement." *Black American Cinema*, edited by Manthia Diawara, 118–144. New York: Routledge, 1993.

Brouwer, Joel. R. "Repositioning: Center and Margin in Julie Dash's *Daughters of the Dust*." *African American Review* 29:1 (1995): 5–16.

Dash, Julie. *Daughters of the Dust*. New York: Dutton, 1997.

——— *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film*. New York: New Press, 1992.

Mellencamp, Patricia. "Making History: Julie Dash." In *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe, 99–126. Albany: State University of New York Press, 1999.

Joanna Hearne

الراديو (الإذاعة)

Radio

تعود علاقة هوليود بالراديو إلى وقت سابق على قدرة الأفلام على الكلام. فمنذ الأيام الأولى للإذاعة كان أصحاب النظر البعيد من المنتجين ومديرى الأستوديوهات يرون فى الراديو وسيطًا ترويجيًا، يمكنه أن يزيد رغبة الجمهور فى البحث عن إمبراطوريات الترفيه السينمائى. وعندما بدأت السينما الناطقة، وجاء أعضاء من "الاتحاد الاحتكارى للراديو" - "آر سى إيه"، "وإيه تى آند تى" - إلى الاتصال الأقرب من العمليات السينمائية، قامت شركات سينمائية كبرى عديدة بالدخول فى عالم شبكات الراديو، وعلى الرغم من منع الشركات السينمائية من ملكية الشبكات، فإنها كونت تحالفًا مع وكالات الإعلان، والتى كانت عند منتصف الثلاثينيات تنتج معظم البرامج التجارية الإذاعية. وعند أواخر الثلاثينيات انتقل الإنتاج الإذاعى "المحترم" إلى هوليود، وأدى التأثير المتبادل والحيوى إلى ثراء الصناعتين، مما أسس لمرحلة سيطرة هوليود المتزايدة على التليفزيون الذى بدأ فى أواخر الخمسينيات. وحتى عندما تولى التليفزيون الأنماط الترفيهية والوظائف الثقافية التى كانت الشبكات الإذاعية قد خلقتها، فقد ظلت صناعة السينما - بالامتداد إلى مجالات أخرى من إنتاج وتوزيع الوسائط - لاعبًا فى صناعة الراديو، وفى القرن الحادى والعشرين، فإن الشبكات التليفزيونية

الخمس الكبرى (إن بى سى/ يونيفرسال، سى بى سى/ فياكوم / باراماونت، إيه بى سى/ ديزنى، فوكس، سى دابليو التى كانت سابقًا دابليو بى ويو بى إن)، بالإضافة إلى معظم قنوات الكيبل، تحمل أسماء شركات سينمائية، أو هى جزء من شركة مندمجة بين السينما والوسائط. وينتقل المنتجون، والكتاب، والمخرجون، والنجوم، ومواد الموضوعات، بسهولة من وسيط إلى آخر، وتلك العملية بدأت فى الراديو.

التجريب المبكر

خلال الأيام التى سبقت تنظيم الشبكات، عندما كان العمل الرئيس للراديو هو دعوة ممثلى صناعات الترفيه للإذاعة من أجل الترويج لأنفسهم، بدا من الطبيعى أن هوليود – بما تلكه من عدد هائل من الفنانين المتعاقد معهم – يجب أن تلحق بالركب لكى تروج للسينما كوسيط "قومى". ومن الحالات المبكرة للتعاون بين السينما والإذاعة تلك التى لم تحدث فى هوليود، وإنما على مسرح كابيتول، والذى كان جزءًا من سلسلة دور العرض التابعة لشركة "ليو/ إم جى إم". ففى عام ١٩٣٢ دخل مدير المسرح صامويل إل روذافيل فى اتفاق مع شركة "إيه تى آند تى" (شركة التليفون والتلغراف الأمريكية) لإذاعة برنامج على المسرح يسبق عرض الأفلام، وذلك من خلال المحطة الجديدة "دابليو إى إيه إف". وكانت النتائج إيجابية للغاية حتى إنها أصبحت برنامجًا دائمًا يدعى "روكسى وشلته"، والذى كان من أوائل البرامج الإذاعية فائقة النجاح، وسرعان ما انضمت دور العرض السينمائية الأخرى إلى الركب.

وكانت دور العرض فى المدن الكبرى تقدم استعراضات مسرحية متقنة، وآلات أورغن هائلة الحجم كانت مصاحبتها الموسيقية تضفى حياة وحيوية على عروض الأفلام. وكانت المعزوفات التى يلعبها عازفو الأورغن تذاع على محطات "دابليو إم إيه سى"، "دابليو جى إن"، "كيه دابليو واى"، فى شيكاجو ومدن أخرى عديدة بدءًا من عام ١٩٢٥. وفى هذا العام صاغ هارى وارنر من إخوان وارنر توقعًا وتحديًا:

"إننى أقف إلى جانب صناعة السينما، بعد ضبط موقف الموجات الإذاعية، وبناء المحطات الإذاعية فى نيويورك ولوس أنجلوس، وربما أيضًا فى الغرب الأوسط الأمريكى. ومن خلال تلك المصادر... يجب أن تُذاع البرامج قبل وبعد ساعات الاستعراض، بحيث تميل إلى خلق الاهتمام بكل الأفلام التى تستحق التقدير، والتى تعرض فى تلك الفترة. ويمكن أن تفوض الليالى إلى شركات متعددة، تقوم بجذب الانتباه لأفلامها، وتخبر أين يتم عرضها. ويمكن للفنانين التحدث فى الميكروفون، والوصول مباشرة إلى ملايين الناس الذين شاهدوهم على الشاشة، لكنهم لم يلتقوا بهم شخصيًا أو يسمعوا أصواتهم. ويمكن لهذه البرامج أن تحرك شهية مستمعى الراديو، لجعلهم يريدون رؤية الأشخاص الذين سمعوهم، ومشاهدة الأفلام التى ظهروا فيها" ("عالم السينما"، ١١ أبريل ١٩٢٥).

وسارت وارنر فى هذا الطريق بافتتاح محطة "كيه إف دابليو بى" فى لوس أنجلوس فى ذلك العام ذاته، ثم محطة "دابليو بى بى آى" فى مدينة نيويورك فى عام ١٩٢٦، وفى صيف عام ١٩٢٦ أخذ سام وارنر محطة بث إذاعى متنقلة فى جولة عبر البلاد، تذيع من دور العرض التى تعرض أفلامًا لشركة إخوان وارنر.

وبحلول عام ١٩٢٧ كانت الشركات السينمائية الكبرى ترى اقتراب الفترة الناطقة بسرعة، وكانت فى وقت سابق قد اتفقت على إبقاء الوضع "متجمدًا" حتى ترى إذا ما كان النظام الصوتى لشركة "آر سى إيه" أو "إيه تى آند تى" هو الذى سوف يسود. ووجدت شركات هوليود نفسها فى حالة عبودية تقنية لشبكة "إن بى سى"، والتى كانت آنذاك هى الشبكة الإذاعية الوحيدة التى تصل إلى كل أنحاء البلاد. وكانت "آر سى إيه" هى الشركة الأم لشبكة "إن بى سى"، بينما كان لشركة "إيه تى آند تى" اتفاق حصرى مع الشبكة لمد الخطوط الأرضية، وهى العمود الفقرى للشبكة الإذاعية. وفى الوقت ذاته كانت الجهات التشريعية فى واشنطن تعمل على تمرير "مرسوم الراديو لعام ١٩٢٧"، والذى كان يعد لإعادة تنظيم لموجات الراديو، للسيطرة على "فوضى" هذه الموجات. وزادت الشركات السينمائية من سرعة التجريب فى الراديو، فى محاولة لأن تجد موطئ قدم فى هذا المجال التجارى الواعد قبل فرض القيود عليه، سواء من واشنطن أم قيود تعاقدية من جانب من سوف يقدمون تقنية الصوت على شريط الفيلم.

وفى مايو ١٩٢٧ أعلنت باراماونت عن خطط لتكوين شبكة كيستون، فى شراكة مع شركة التلغراف البريدى، التى كانت من منافسى شركة "إيه تى آند تى"، وذلك "للإعلان عن الأفلام التى تعرض لأول مرة، وتقديمها فى شكل درامى". وكخطة احتياطية قام أدولف زوكور رئيس باراماونت بالاتصال بشركة "يونايتد إندبيندنت" (التى أصبحت فيما بعد "سى بى إس"، المنافسة لشبكة "إنى بى سى")، ليقترح شراكة يمكن أن يعاد تسميتها إلى "باراماونت برودكاستينج سيستم". وفى سبتمبر أعلنت "إم جى إم" عن

مشروع طموح مع شبكة دور عرض "ليو"، بإنشاء شبكة إذاعية تعتمد على المواد السينمائية وترويجها، ويمكن أن تربط ستين محطة في أكثر من أربعين مدينة. وفي ديسمبر، ولكي تعطي الجمهور فكرة عما سوف يتم تقديمه، قامت شركة إم جي إم بتجريب أول فيلم مذاع على الراديو في العالم، ويدعى "حب" (١٩٢٧) المأخوذ تفصيليًا عن رواية تولستوي "أنَّا كارينينا"، ومن بطولة جريتا جاربو وجون جيلبيرت، وأذيع على الهواء بواسطة مذيع شبكة "دابليو بي إيه بي" تيد هاسينج (والمعروف بتقديمه لتغطيات رياضية)، بينما كان الفيلم يعرض أمام عينيه في مسرح إيمباسي في نيويورك. وعلى الرغم من الكثير من الإثارة في هذه التجربة، فإن أيًا من سلسة كيستون، أو باراماونت برودكاستينج"، أو شبكة "ليو/ إم جي إم"، لم تصل إلى الكمال. فقد اجتمعت قيود تنظيمية، واعتراضات من أصحاب دور العرض، والمنافسة القادمة من مجالات أخرى، على صرف الشركات السينمائية عن أفكارها الإذاعية، لتتجه اتجاهًا آخر.

وعند نهاية اتفاق "التجميد" في عام ١٩٢٨، اتفقت الشركات السينمائية على أن تستقر النظام الصوتي لشركة "ويسترن إليكتريك" التابعة لشركة "إيه تي آند تي". وعندما وجدت شركة "آر سي إيه" نفسها وحيدة، قامت في عام ١٩٢٩ بتكوين الأستوديو الخاص بها، وهو "أفلام آر كيه أوه"، واستهلت فترة التعاون بين السينما والإذاعة من خلال مبادلة الفنانين والموضوعات مع شبكة "إن بي سي"، وتبدى ذلك في برنامج "مسرح آر كيه أوه على الهواء". وفي صيف عام ١٩٢٩، قبل شهور قليلة من انهيار سوق الأوراق المالية، عاودت شركة باراماونت الاتصال مع "سي بي إس" تبادلا فيه حصص

الأسهم، وخلال ثلاث سنوات كان بقدرة باراماونت أن تشترى بقية "سى بى إس"، أو تستعيد أسهمها. لكن مع حلول عام ١٩٣٢، كانت البلاد تغرق فى فترة الكساد الكبير، وبينما تصاعدت حظوظ الراديو كانت صناعة السينما تسير فى طريق الانحدار السريع. وبدلاً من أن تقوم باراماونت بزيادة الإنتاج مع "سى بى إس"، سحبت نفسها من التحالف، وتخلصت "آر سى أيه" من معظم مصالحها فى "آر كيه أوه" فى أواخر الثلاثينيات، عندما تعرضت لضغوط مماثلة. ولم تحاول الأستوديوهات مرة أخرى الدخول إلى عالم الشبكات الإذاعية حتى مجيء عصر التليفزيون.

الراديو يذهب إلى هوليود

مع استمرار الكساد الكبير، عانت أرباح الصناعة السينمائية من التدهور، وأغلقت دور للعرض أبوابها، وتراجعت عائدات شباك التذاكر. ومع ذلك استمر ازدهار الراديو. وأخذت الوكالات الإعلانية الوسيط الإذاعى مأخذ الجد كواجهة عرض لعملاء حملاتها، وبدأت فى الظهور شراكة جديدة مؤثرة. ولم تكن الشركات الإعلانية الطموح راضية عن السياسة الوقور لشبكتى "سى بى إس" و"إن بى سى"، فحولت اهتمامها إلى الإمكانية غير المطروقة فى هوليود تجاه ترويج السلع القائم على الراديو. وكان من أكبر هذه التحالفات ما قامت به شركة جيه والتر طومسون (جيه دابليو تى)، التى كانت خطتها للإعلانات الإذاعية تعتمد على الإنتاج مرتفع الميزانية والحاشد بالنجوم تحت راعية عملاء الشركة، والذى يذاع عبر شبكات الراديو الكبرى. وبحلول منتصف الثلاثينيات كانت الشركة تنتج خمس برامج على

الأقل من بين العشرة برامج الأعلى رواجًا، ومعظمها تقدم فنانين من هوليود، مثل "ساعة تشيز وسانبورن" (مع إدجار بيرجين وتشارلى ماكارثى)، و"ساعة فلايشمان" لرودى فالى، وبرنامج منوعات. وكانت "ساعة فلايشمان"، و"برنامج جاك بينى"، و"استعراض فريد ألين"، وبرامج عديدة أخرى، تقدم بانتظام ضيوف شرف من أهم نجوم هوليود، يروجون فى العادة لآخر أفلامهم، أو يؤدون اسكتشًا ذا علاقة بموضوع هذه الأفلام. وكانت الأدوار المساعدة تُملأ بواسطة الممثلين والممثلات من الدرجة الثانية، وحقق لبعضهم شهرة إذاعية معقولة. وفى النهاية بدأ العديد من النجوم فى تقديم مثل هذه البرامج بأنفسهم، خاصة فى أواخر الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، فقدم أدولف مينجو وجون باريمور برامج لمسرح "نجوم تكساسو"، وظهر آل جوسون فى الراديو فقط بعد عام ١٩٣٥، وقدم ويليام باول وهيربت مارشال "فندق هوليود" فى مرات عديدة.

ودخل بعض المخرجين إلى هذه الساحة أيضًا، فكانت الإذاعة الأولى لبرنامج أورسون ويلز الدرامى "مسرح ميركرى على الهواء" فى عام ١٩٣٨، خاصة فى حلقة ٣٠ أكتوبر بعنوان "حرب العوالم"، التى ضمنت له التعاقد مع "آر كيه أوه" لصنع "المواطن كين" (١٩٤١) وأفلام أخرى. وسوف يعود ويلز بين الحين والآخر إلى الراديو، كضيف فى برامج المنوعات، ومقدم برامج، ومنتج لبرامج أقل شهرة. وتتفق حكايات عديدة على أن "مسرح ميركرى على الهواء" - بعد مرور الحلقتين الأوليين - فإن الفرقة التى جمعها ويلز حوله - خاصة جون هاوسمان وهوارد كوش - كانت تقوم فعليًا بالاختيار الدرامى وإعداد العمل، على الرغم من أن إحساس ويلز

الفريد بالدراما والإيقاع، وولعه بالمواد التصادمية، قد تخللا حلقات البرنامج. كما سوف يأتى ويلز بوعى كبير لإمكانات الصوت كوسيط معبر إلى فيلمه "المواطن كين"، والكثير من أفلامه الأخرى. وأسس هيتشكوك بدوره شهرة فى الراديو الأمريكى بالإضافة إلى السينما، قبل أن صبح من مشاهير التليفزيون.

انتقالات الحياة الفنية بين السينما والراديو

امتد نجوم عديدون من هوليود بحياتهم الفنية إلى الراديو، كما انتقل بعضهم إلى التليفزيون فى سنواته الأولى. فقد ظهر جروشو ماركس كثيرًا ليس فقط فى برامج الكوميديا والمنوعات، ولكن فى النمط الجديد لبرامج المسابقات الفكاهية، وفى عام ١٩٤٧ أصبح مقدمًا للبرنامج الجماهيرى "تراهن بحياتك" من شبكة "إيه بى سى"، والذى انتقل بعد ذلك إلى التليفزيون فى عام ١٩٥٠ واستمر حتى ١٩٥٧. وكان إيد وارين قد بدأ فى السينما، ثم انتقل إلى الراديو والتليفزيون، ولعب أدوارًا كوميدية فى سلسلة من الأفلام فى الخمسينيات والستينيات. كما أن روبرت يونج اكتسب شهرة فى الأدوار الثانية فى الثلاثينيات والأربعينيات، ثم بدأ سلسلة "الأب يعرف أكثر" التى أذيعت فى الراديو لفترة طويلة، قبل أن ينتقل إلى التليفزيون. وكان الراديو خاصة بالنسبة لنجوم الدرجة الثانية فى هوليود – فى أواخر الأربعينيات – هو نقطة انطلاقهم سواء للشهرة التليفزيونية، أم فى حالات أقل للعودة إلى شهرة أكبر فى عالم السينما.

كما أن مجموعة من نجمات الدرجة الثانية فى هوليود هن اللاتى تركن بصمة عميقة على أهم أنماط البرامج الإذاعية، وهو كوميديا الموقف، التـى بدأت فى الراديو ثم انتقلت إلى التليفزيون، ومنهن لوسيل بول، دينا شـور، جوان ديفيز، إيف آردين، هاتى ماكدانييل، آن سوذرن، اللاتى اشتهرن فـى البداية كضيفات شرف دائمات فى الثلاثينيات وبداية الأربعينيـات. وعنـدما منعت الحرب العالمية الثانية الكثير من الممثلين الكوميديين بين الرجال مـن الإذاعة، بالإضافة إلى تزايد أهمية جمهور المستمعات فى المنـازل، كانـت السينما هى التى تزود الراديو بالنجمات فى ساعات الذروة وأوقـات البـث المهمة. ومن هذا الالتقاء ولدت كوميديا الموقف، التى أخذت الكوميديا إلـى اتجاه جديد، بعيدًا عن الوقوف لإلقاء النكات، أو شكل المنوعات القائم علـى إلقاء النكات، وقريبًا من نمط جديد يعتمد على شخصيات تعاود الظهور فـى مواقف فكاهية تؤكد على أجواء عائلية ومنزلية.

وكانت جوان ديفيز هى أولى من برزن كنجمات فى الإذاعة، عنـدما انتقلت من الأدوار المساعدة فى "استعراض رودى فالى" فى عام ١٩٤١، إلى مكان البطولة عندما ترك فالى البرنامج ليؤدى الخدمة العسكرية فـى عـام ١٩٤٣، وأعيدت تسمية البرنامج إلى "دكان قرية سيلتيست"، ولعبت فيه ديفيز دور العانس اليائسة التى تطارد الرجال، ثم بدأت "برنامج جوان ديفيز" فـى شبكة "سى بى إس" فى عام ١٩٤٥،، ومنه إلى التليفزيـون فـى كوميـديا الموقف "لقد تزوجتُ جوان" (إن بى سى، ١٩٥٢-١٩٥٥). وكانت لوسـيل بول أشهر ممثلات الراديو الكوميديات، وانتقلت – مثل ديفيز – من عقـدها مع "آر كيه أوه" لكى تصبح بطلة "زوجى المفضل" (سى بـى إس، ١٩٤٨-

١٩٥١)، على الرغم من أن شهرتها جاءت مع بداية "أنا أحب لوسى" فى عام ١٩٥٠ على شبكة تليفزيون سى بى إس. وأخذت آن سوذرن شهرتها من قيامها ببطولة أفلام "ميزى" لشركة "إم جى إم"، وانتقلت إلى الراديو فى كوميديا موقف تحمل الاسم نفسه فى عام ١٩٤٩، ثم قامت ببطولة كوميديات موقف تليفزيونية للسنوات الاثنتى عشرة التالية. وكانت إيف آردين قد قامت ببطولة سلسلة من أفلام حرف (ب) من العشرينيات حتى الأربعينيات، منها مجموعة أفلام لشركة ريبابليك تعتمد على المسلسل الإذاعى "استعراض منوعاتك" برعاية لاكى سترايك، لتبدأ "آنستنا بروكس" لشبكة سى بى إس فى عام ١٩٤٨. أما هاتى ماكدانييل، التى كانت أول ممثلة زنجية تفوز بجائزة إيمى، عن دورها فى "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، فقد بدأت حياتها الإذاعية فى عام ١٩٤٧ بالبرنامج الذى استمر طويلاً "بويلاه". إن كوميديات الموقف تلك التى تدور حول بطلات نساء استخدمت قوة نجومية نجماتها فى هوليود، لجذب جمهور أوسع نحو هذا الشكل الجديد، ثم أخذتهن من الراديو إلى التليفزيون فى بداية الخمسينيات.

كما أن قصصًا وموضوعات انتقلت من السينما إلى الراديو، وكان أغلبها إعداد عن روايات أو قصص مصورة. فقد تحولت سلسلة روايات داشيل هاميت "الرجل النحيل" أولاً من بطولة ويليام باول وميرنا لوى بدءًا من عام ١٩٣٧، ثم أصبحت تمثيلية إذاعية فى عام ١٩٤١، وانتقلت بعدها إلى التليفزيون. وسلاسل مثل "المحارب الوحيد"، و"الدبور الأخضر" نجحت فى أشكال سينمائية وإذاعية وتليفزيونية. كما أن صناعة السينما اعتمدت بشكل متزايد على قدرة الراديو على صنع النجوم، حين قام عديد من مشاهير

الراديو ببطولة أفلام هوليودية جماهيرية. ومن أوائل الحالات للانتقال بين الوسيطين فيلم "افحص مرتين" (١٩٣٠) من بطولة فريمان جوسدين وتشارلز كوريل، فى الدورين اللذين انتقلا بهما فى البرنامج الإذاعى "أموس وآندى". وأفلام مثل "الإذاعة الكبرى لعام ١٩٣٦" (ثم ١٩٣٧ و ١٩٣٨) أنتجت خصيصًا لتعزيز جماهيرية نجوم الراديو حين يراهم جمهور السينما، ولتقوية العلاقة بين هوليود والراديو. وهناك نجوم اشتهروا فى الراديو أولاً، ثم حققوا نجاحًا فى الأفلام، مثل "أفلام الطريق" من بطولة بينج كروسبى وبوب هوب ودوروثى لامور: "الطريق إلى زنجبار" (١٩٤١)، "الطريق إلى مراكش" (١٩٤٢)، "الطريق إلى ريو" (١٩٤٧)، وأفلام أخرى. ونجوم مثل رودى فالى، وإيدى كانتور، وجاك بينى، حققوا نجاحات تجارية أكدت على نجوميتهم الإذاعية، وصورت العالم المثير لكواليس الإذاعة، واستمر ذلك كما فى فيلم هوارد ستيرن فى عام ١٩٩٧ عن حياته الفنية فى الراديو "أجزاء خاصة". ومن الأفلام المهمة الأخرى عن الراديو، ودوره فى الحياة الأمريكية، "الباعة المتجولون" (١٩٤٧)، الذى يدين الراديو الذى تسيطر عليه الإعلانات، وآثاره على المجتمع الأمريكى بعد الحرب العالمية الثانية، وفيلم جورج لوكاس الكلاسيكى "جرافيتى أمريكى" (١٩٧٣)، بشريط الصوت الذى يحتوى على أشهر الأغنيات، والدور الذى ظهر فيه جوكى الأسطوانات الأسطورى ولفمان جاك"، بالإضافة إلى فيلم وودى ألين "أيام الراديو" (١٩٨٧)، وهو تأمل شديد الحنين للحياة قبل عصر التليفزيون.

بعد التليفزيون

على الرغم من أن طبيعة الراديو بشكل كبير بمجرد ظهور التليفزيون فى الساحة، فقد حافظت بعض الشركات السينمائية على وجودها الدائم فى ملكية الراديو والإنتاج الإذاعى. فشركات إخوان وارنر، وباراماونت، وآر كيه أوه، وإم جى إم، امتلكت محطات راديو، كما دخلت إلى ملكية المحطات التليفزيونية مبكرًا. وكانت شركة إم جى إم قد شاركت فى إنتاج وتوزيع برامج إذاعية فى أواخر الأربعينيات، مثل "مسرح إم جى إم على الهواء" و"ميزى"، وكما أن الشركات السينمائية استثمرت فى التليفزيون، فإنها بدأت أيضًا فى الاستثمار فى صناعة الموسيقى بدعم من الراديو. وعلى سبيل المثال، شاركت ديزنى فى تسجيلات الموسيقى، ومن خلال اندماجها مع "إيه بى سى" فى عام ١٩٩٥ بدأت فى امتلاك محطات إذاعية تصل إلى ٢٤ فى المائة من المنازل. وقام روبرت ميردوك فى الثمانينيات بشراء فوكس للقرن العشرين. وهى الآن مرتبطة بقنوات موسيقية على أقمار اصطناعية عبر العالم. وفى ذلك العصر من اندماج الشركات والصناعات، أصبحت الرابطة بين الأفلام والموسيقى أوثق من أى زمن مضى، حيث أصبحت شرائط صوت الأفلام تستخدم لترويج الفنانين والتسجيلات، وتحقق مبيعات شرائط صوت الأفلام المليارات من المبيعات.

وفى عصر الوسائط الجديدة، حيث تداخلت الخطوط بين السينما، والراديو، والتليفزيون، والموسيقى، والتسجيلات، والإنترنت، فإن شركات الترفيه المندمجة التى كانت فى السابق مخصصة "لهوليود"، أصبح لها أصابع فى كل أشكال الوسائط التى تصل إلى المنزل، أو إلى أى مكان يمكن أن

يكون فيه متفرج. وتقنية راديو الإنترنت تعطى الشركات الآن القدرة على الإذاعة مباشرة على الإنترنت، مثل راديو ديزنى الذى يقدم جداول من الموسيقى والموضوعات من أفلامها وفنانيها، وتتوجه إلى الأطفال. وتقوم البرامج التليفزيونية المنتجة فى شبكات مملوكة لشركات سينمائية بالترويج للتسجيلات التى يوزعها فرع التسجيلات فى الشركة، والتى تصبح من أشهر التسجيلات فى الراديو وهكذا فإن نجوم التسجيلات الموسيقية يبدأون حياة سينمائية، ونجوم السينما والتليفزيون – مثل جانين جارفالو وآل فرانكلين – يبدأون حياة فى الراديو. وعلى الرغم من أن أيام التمثيليات الإذاعية فى الولايات المتحدة قد خبت منذ وقت طويل، وانتقل نجومها وجمهورها إلى التليفزيون، فلا تزال صناعة السينما تلعب دورًا حيويًا من وراء الكواليس، وتربط بين الراديو والوسائط الأخرى. وبدون هوليود، لم يكن ممكنًا للراديو الأمريكى قط أن يرتفع إلى سماء الإبداع والجماهيرية التى وصل إليها أيام مجده. وبدون الراديو، كانت هوليود كما نعرفها اليوم سوف تفقد بعضًا من أبهى أضوائها ومكوناتها التى لا تنسى. والوسائط الرقمية للقرن الحادى والعشرين تعد أن تجعل هذين الوسيطين فى علاقة أقرب وأوثق.

انظر أيضا:

"الصوت"، التكنولوجيا"، "التليفزيون".

FURTHER READING

Dunning, John. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio.* New York: Oxford University Press, 1998.

Gomery, Douglas. "Toward an Economic History of the Cinema: The Coming of Sound to Hollywood." In *The Cinematic Apparatus,* edited by Stephen Heath and Teresa de Lauretis. 38–46. New York: St. Martin's Press, 1982.

Hilmes, Michele. "Femmes Boff Program Toppers: Women Break into Prime Time, 1943–1948." In *Transmitting the Past: Historical and Cultural Perspectives on Broadcasting,* edited by Susan Brinson and J. Emmett Winn, 137–160. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.

———. *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable.* Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Jewell, Richard B. "Hollywood and Radio: Competition and Partnership in the 1930s." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4, no. 2 (1984): 125–141.

Lucich, Bernard. "The Lux Radio Theatre." In *American Broadcasting: A Sourcebook on the History of Radio and Television,* edited by Lawrence W. Lichty and Malachi C. Topping, 391–393. New York: Hastings House, 1975.

Rothafel, Samuel L. *Broadcasting: Its New Day.* New York: Century, 1925.

Smoodin, Eric. "Motion Pictures and Television, 1930–1945." *Journal of the University Film and Video Association* (Summer 1982): 3–18.

Michele Hilmes

الواقعية

Realism

أصبحت الواقعية من أكثر المصطلحات المختلف عليها في تاريخ السينما، فالواقعية السينمائية ليست نمطًا فيلميًا وليست حركة، وليس لها معايير شكلية صارمة أو مادة موضوع محددة. لكن هل هذا يعني أن الواقعية ليست إلا وهمًا، أو كما قال فيرنر هيرتزوج: "إن ما تسمى سينما الحقيقة خالية من الحقيقة"؟ في الأغلب لا، فالواقعية كانت مفهومًا بالغ الفائدة في طرح أسئلة عن طبيعة الصور السينماتوغرافية، وعلاقة السينما بالواقع، ومصداقية الصور، والدور الذي تلعبه السينما في تنظيم وفهم العالم. إن الواقعية كانت على أقل تقدير وهمًا مثمرًا.

والواقعية في تاريخ السينما تشير إلى طريقتين مختلفتين في صناعة الأفلام، ومعالجتين للصورة السينماتوغرافية. ففي الحالة الأولى تشير الواقعية السينمائية إلى مماثلة فيلم ما للواقع ومصداقية الشخصيات والأحداث، وهذه الواقعية أكثر وضوحًا في سينما هوليود الكلاسيكية. وفي الحالة الثانية فإن الواقعية السينمائية تأخذ نقطة انطلاقها من القدرة الآلية للكاميرا على نسخ الواقع، وتنتهي عادة عند معارضة قواعد صناعة السينما الهوليودية.

جعل الأفلام حقيقية

على الرغم من أن السينما المعاصرة والدراما طريقتان مختلفتان جذريًا فى التجسيد، فإن إحدى قواعد الواقعية فى الأفلام أتت إلينا من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، حيث أكد على نجاح التجسيد الدرامى من خلال ما أسماه احتمالية المسرحية (*eikos*). فالحدث الدرامى عند أرسطو هو شكل من أشكال البلاغة الخطابية، ودور كاتب المسرحية هو إقناع المتفرج بإحساس الواقع، أو المماثلة أو المشابهة مع الواقع، فى العمل الدرامى. ومن هنا نبعت القواعد حول الشخصيات، والكلمات التى تنطق بها، والأفعال التى تقوم بها على المسرح. وعلى سبيل المثال لكى نصدق شخصيات التراجيديا فإنها يجب أن تكون نبيلة، أى تتمتع بفضائل أكثر قليلاً من المواطنين الذين يشاهدون المسرحية، ويجب أن تتصرف هذه الشخصيات وتنطق طبقًا لمكانتها فى المجتمع. وإذا لم تكن الشخصيات أكثر فضيلة من المتفرجين، وإذا لم تكن أفعالها مستقلة مع مكانتها، فإن الجمهور لن يشعر تجاهها بالشفقة أو الخوف اللذين يبرران – بالنسبة لأرسطو – خلق الدراما. ولكى نصدق الأحداث فإنها يجب أن تفى بمعايير ثلاثة: (١) يجب أن تكون مبررة منطقيًا، أو ما نسميه اليوم بوجود الدافع، (٢) يجب أن تلائم قواعد النمط الدرامى، (٣) يجب أن يكون لها – طبقًا لقول أرسطو المشهور – بداية ووسط ونهاية.

و"فن الشعر" لأرسطو دفاع ذكى عن فن الخيال (القصصى)، وفى قلب هذا الدفاع سعى إلى أهمية المماثلة مع الواقع، لذلك ليس من المدهش أن حبكات هوليود مرتبطة برباط وثيق بمفاهيم أرسطو عن التصديق. وكما أوضح ديفيد بوردويل، وجانيت ستايجر، وكريستين طومسون، فإن المماثلة

مع الواقع فى السينما الهوليودية مدعومة بأشكال شديدة الخصوصية من صناعة الأفلام، وهى الأشكال التى ظلت متسقة كثيرًا عبر السنين. ومن فيلم جورج كيوكر "العشاء فى الثامنة" (١٩٣٣) حتى فيلم جون فورد "الباحثون" (١٩٥٤)، فإن الأسلوب "زائد الوضوح" للفترة الكلاسيكية فى هوليود مرتبط بأشكال وطرق الإنتاج، والعناصر التقنية والأسلوبية التى تضمن استمرارية الفيلم وشفافيته الأسلوبية. (تعنى الاستمرارية هنا شعور المتفرج بأن الحدث الذى يراه متدفق دون انقطاع، وشفافية الأسلوب تعنى عدم وضوحه للمتفرج، أى عدم شعوره بتدخل الأسلوب بينه وبين ما يراه على الشاشة - المترجم). والأفلام التى تشكل سينما هوليود الكلاسيكية محكومة أولاً وقبل كل شىء بعلاقة السببية فى السرد (كل حدث له سبب، ولكل سبب نتيجة - المترجم)، وفى أغلب الأفلام فإنها تدور حول شخصيات فردية، تتعرض لنزوات القدر ويجرى عليها انعكاس المصائر والحظوظ، حتى لو كانت الأفلام تنتهى نهاية سعيدة. وفى الأفلام الهوليودية هناك سلسلة صارمة من السبب والنتيجة هى التى تحدد السرد، وليس هناك مكان كبير لأحداث قد لا تكون لها عواقب فى المستقبل.

ولكى تبدو سببية السرد حقيقية، يجب أن تقودها سلسلة من العناصر التقنية التى تحافظ على استمرارية الفيلم. ولقد كانت الدقة التاريخية للملابس دائمًا مهمة لواقعية أفلام هوليود التاريخية. والموسيقية الآتية من خارج العالم السينمائى تلعب دورًا مهمًا فى سببية السرد بإعلانها عن الحدث الذى نراه على الشاشة، وإخفاء الثغرات فى السرد. والانتقالات المونتاجية مثل الحدقة التى تتسع أو تضيق، والاختفاء والظهور التدريجيين، والمزج، تقوم بإخبارنا

بمرور الزمن، والحفاظ على تدفق السرد. والمونتاج الذى يحافظ على مطابقة اللقطات المتتابعة، وطريقة اللقطة ثم اللقطة العكسية، وقاعدة الـ ١٨٠ درجة، والصوت المتزامن، تعمل جميعًا على خلق وهم الاستمرارية المكانية. وكل تلك العناصر التقنية التى سادت هوليود الكلاسيكية، كما ظهرت بانتظام فى السينما فى أنحاء العالم، تجعل الخيال السينمائى أكثر قابلية للتصديق. وحتى نظام النجوم عمل على الحفاظ على عنصر المماثلة، فالجمهور تعود على أن يقوم النجوم بأدوار محددة، البطل، والشرير، والمرأة الفاتنة القاتلة، لذلك فإن محاولات الخروج على الاختيار النمطى للممثلين كانت تواجه دائمًا بالكثير من التشكك.

وداخل حدود هذه المماثلة، تحدت أفلام هوليود قوانين الطبيعة، وعارضت الموضوعية العلمية، وروجت لرؤية فى الحياة بوصفها ميلودراما لا تنتهى، لكن ذلك لا يهم كثيرًا، فبمجرد تأسيس المماثلة مع الواقع، يدخل المتفرج إلى تواصل جمالى مع العالم السينمائى المتخيل، وطبقًا لكلمات صامويل كوليردج فإن المتفرج يرجئ من عدم تصديقه. وقد تتغير قواعد المماثلة مع الواقع بمرور الزمن، لكن هذا الوهم الجمالى يساعد على تفسير لماذا كان المتفرجون فى الثلاثينيات يحسون بقشعريرة لذيذة من الخوف وهم يشاهدون شر "الرجل الخفى" (١٩٣٣)، وهو الفيلم الذى يبدو عتيقًا جدًا بالنسبة للجمهور المعاصر. وفهم قواعد المماثلة مهم لفهم أفعال الجمهور تجاه الأفلام.

ومصطلح "الواقعية" تم تطبيقه أولاً على الفن التشكيلى والأدب فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، لوصف أشكال جديدة من الفن تطورت موازية

تضيوِر ديمقراطيات ذلك القرن، وزعمت أن لها صلة مميزة مع الواقع المادى. وإذا كانت الرومانسية تمجد الخيال، فإن الواقعية – كما قال بيتر بروكس – "تعطى الأهمية القصوى للرؤية". لذلك فإن روايات أونوريه دو بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠)، وجورج إليوت (١٨١٩-١٨٨٠)، وجوستاف فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠)، وإميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢)، تؤكد على الوصف، وتسترسل فى تفاصيل الحياة اليومية. لكن الواقعية أتت معها أيضًا بمادة موضوع جديدة، خاصة الوجود اليومى لأناس عاديين، وربطت كثيرًا بين تطور الشخصية والعوامل الاجتماعية وفى الفن التشكيلى قام جوستاف كوربيه (١٨١٩-١٨٧٧) لأول مرة بهذا الشكل الجديد للواقعية، وجلب إلى لوحاته الاهتمام بما هو حاضر ومعاصر، وتجسيد الطبقة العاملة، ورفض عبودية إعادة إنتاج الأنماط التقليدية، فليست هناك مشاهد تاريخية أو أسطورية فى لوحات كوربيه، وكان هذا ابتعادًا عن تحويل الكلاسيكيات الجديدة الجسد الإنسانية إلى نموذج مثالى، وذلك بتجسيد الأجساد وهى تعمل، كتأكيد على الوصف على حساب السرد.

وكانت واقعية القرن التاسع عشر حركة فنية ناجحة هائلة بشكل هائل، وسادت الأدب والفن التشكيلى، وأثارت الوضعية العلمية، واشتملت على اختراع الفوتوغرافيا والسينما. وبالفعل فإن بعض الدارسين قالوا إن اختراع هذه الأشكال من النسخ الآلى لم يكن قفزة تقنية ضخمة بقدر ما كان عَرَضًا لعصر أصبح فيه تجسيد ما هو حقيقى أملاً منشودًا. والعديد من المشاهد فى الأفلام الأولى عند أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨)، مثل العمال يغادرون المصنع، أو رجال يلعبون الورق، أو

عائلة من الطبقة الوسطى تتناول الإفطار، أو قارب بضائع على نهر، مثل هذه المشاهد كان من الممكن أن تظهر على صفحات رواية واقعية، أو فى لوحات إدجار ديجا، أو جوستاف كايبوت، أو كوربيه.

النزوع الواقعى

ورثت السينما عن الواقعية فى التصوير التشكيلى والأدب كثيرًا من الاهتمامات الجمالية التى أطلق عليها سيجفريد كراكاور "النزوع الواقعى" أو النزعة الواقعية. فالأفلام الواقعية تضع نفسها دائمًا فى معارضة مع السينما التجارية السائدة، وكتب شيزارى زافاتينى (١٩٠٢-١٩٨٩) فى عام ١٩٥٣: "إن الموقف الأمريكى هو المضاد لموقفنا، فبينما نحن مهتمون بالواقع من حولنا... فإن الواقع فى الأفلام الأمريكية تتم تنقيته على نحو غير طبيعى". وهذا يعنى أن الأفلام التى تضع نفسها داخل النزعة الواقعية تتحدى وتعارض دائمًا قواعد مشابهة التى تسود واقعية هوليود. وبهذا المعنى فإن مكان الواقعية هو فى منطقة ما بين شفرات السينما الكلاسيكية وإبداع الطليعية. وعلى الرغم من أن هذه الأنواع من الأفلام لم تتخلص تمامًا من الحبكة ومن المصداقية، فإنها فى العادة تلوى قواعد الاستمرارية، والدافع، والنمط الفيلمى، وهى القواعد التى تتسم بها الأفلام التجارية. وبشكل خاص فإن الأفلام الواقعية تتضمن غالبًا لحظات من الالتباس السردى غير المسموح به مطلقًا فى السرد الهوليودى الكلاسيكى. وذلك المشهد من فيلم فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤) "أومبرتو دى" (١٩٥٢)، حيث ماريا بيا كازيليو

تطحن البن فى المطبخ، هذا المشهد لا يؤسس للمكان أو الموقف، ولا يطور شخصيتها أو يدفع الحبكة إلى الأمام، إنه فى الحقيقة يتخلى عن المصداقية والدافع واستمرارية السرد، من أجل ما يطلق عليه أندريه بازان "الشعر المرئى"، أو غنائية الحياة اليومية.

والسينمائيون فى النزعة الواقعية يحذرون من "مرشحات" هوليود التى "تنقى" الواقع، لذلك هم أيضًا لا يؤمنون بميزانيات هوليود. ومن الصعب على المرء أن يحدد ما هو السبب فى الآخر: الجماليات الواقعية أم الميزانية المنخفضة، لكن النتائج هى ذاتها. وفى عام ١٩٩٥ أقسم سينمائيو "دوجما" الدنمركيون على ما أطلقوا عليه بكل جدية "عهد الطهارة"، أو العهد برفض ما اعتبروه حواجز تقنية تضعها السينما بين المتفرج وبين "الحقيقة"، وهذا العهد أو القَسَم يوضح تمامًا رغبة النزوع الواقعى فى أن ينجز الكثير من خلال القليل. وبكلمات أخرى فإن أفلام وبيانات النزعة الواقعية تعود إلى المبدأ الشهير عند هنرى ديفيد ثورة فى "البساطة".

والواقعية تأتى إلى الشاشة بأفراد ومواقف يكونون مهمشين بواسطة المجتمع والسينما السائدة. وهذا ما أطلق عليه ريموند ويليامز "الامتداد الاجتماعى" للواقعية، أو نواياها بتصوير ليس فقط أناسًا ذوى مرتبة، ولكن أيضًا أناسًا يشبهون المتفرجين (ص ٦٣). والواقعية تجعل الجماعات غير المرئية مرئية، والأصوات غير المسموعة مسموعة. وبهذا المعنى فإن الواقعية تم اعتبارها بشكل أساسى شكلاً فنيًا سياسيًا. وإذا كانت السينما تشارك فى بناء ما يعرفه المجتمع ويقول عن نفسه، فإن الأفلام الواقعية تجعلنا نرى الأفراد والمواقف الذين أُهملت رؤيتهم من قبل. ومثلما تفعل

الطليعية، فإن الواقعية تخترع أشكالاً جديدة مما هو مرئى، وأشكالاً جديدة من تجسيد ما هو حقيقى. ولهذا السبب فإن أحد المدافعين عن الواقعية السينمائية مثل أندريه بازان قد يربط بين الواقعية وتقنيات مثل الالتقاطة الطويلة زمنيًا، وعمق المجال، والفيلم البانكروماتى (الأبيض والأسود القادر على ترجمة الدرجات الرمادية بوضوح - المترجم). إن هذه التقنيات تمنح المتفرج طرقًا جديدة لرؤية العالم. وهذا ما يفعله أيضًا استخدام الممثلين غير المحترفين، فتقديم ممثلين، ووجوه، وأناس، نادرًا ما يظهرون على الشاشة أو لم يظهروا عليها قط، أو تمت رؤيتهم كشخصيات نمطية فقط، كان جزءًا من طريقة الواقعية السينمائية لإعادة تشكيل صورة العالم. والواقعية تضع شخصياتها فى السياق الاجتماعى والاقتصادى، وعادة ما تكون المصاعب الاقتصادية إحدى القوة الدافعة فى حبكات الأفلام الواقعية، منذ "تابو" (١٩٣١) إف دابليو مورناو، وحتى "سارقو الدراجة" (١٩٤٨) لدى سيكا، و"روزيتا" (١٩٩٩) بيير ولوك داردين.

وأخيرًا، فإذا لم تكن الأفلام الواقعية أفلامًا تسجيلية، فإنها تقول إن لديها علاقة خاصة مع الواقع خارج دار العرض. ويمكن تعريف هذا الواقع بمعنى ماركسى باعتباره أبنية المجتمع الاقتصادية، أو تعريفه وجوديًا باعتباره العالم المادى والمرئى، لكن الواقعية تؤسس ذلك فى كل الحالات على قدرة الكاميرا على أن تكشف للمتفرج شيئًا خارج الشاشة. ومن هنا اهتمام الواقعية بالحاضر، فهى تتفادى الدراما التاريخية والأفلام التى تتناول الماضى، لكى تركز على أحداث العالم المعاصر.

الواقعية فى تاريخ السينما

بالنسبة لكراكاور فإن النزعة الواقعية تبدأ مع أولى الصور "السينماتوغرافية" التى صنعها الأخوان لوميير. ويضع كراكاور واقعية مقابل النزعة "الشكلية" عند معاصرهما جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨)، لكنه يصر أيضًا على أن أفلام لوميير ليست مجرد أفلام تسجيلية، فالعديد من هذه الأفلام القصيرة، مثل "الساقى يبتل"، كانت سابقة الإعداد، ومع ذلك فإن كراكاور كان يصوغ "حجرة خاصة بالوسيط السينمائى"، فى أن لوميير لم يخترعا السينما فقط، لكنهما استغلا سمتها الخاصة: تسجيل ونسخ العالم من حولنا.

ويتعقب بازان جذور النزعة الواقعية فى الأفلام الروائية، حتى أعمال إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥-١٩٥٧) وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١)، وهى الأفلام التى وصفها على طرف نقيض مع الأعمال الشكلانية للسينما السوفيتية، وأعمال هوليود المصقولة فى الثلاثينيات. لقد بدأ مورناو حياته الفنية كواحد من المبدعين الرواد فى التعبيرية الألمانية، وأخرج الفيلم الكلاسيكى "نوسفيراتو: سيمفونية الرعب" فى عام ١٩٢٢، على الرغم من السمة الميلودرامية فى فيلم "تابو"، فإنه اعتمد على ممثلين غير محترفين، يشملون أناسًا من تاهيتى، فى أدوار مهمة، كما استخدم التصوير فى مواقع طبيعية، والقليل من العناوين الداخلية (التى كانت مستخدمة بإفراط فى السينما الصامتة – المترجم). وبالإضافة إلى ذلك فإن مورناو يغزل فى الحبكة الواقع الاقتصادى والاستغلال الاستعمارى فى تجارة اللؤلؤ.

وبينما كان مورناو يصور "تابو" فى جنوب المحيط الهادى، بدأت موجة عرفت باسم "الواقعية الشعرية" فى التشكل فى فرنسا، وبدأت فى أوائل الثلاثينيات مع أفلام مثل "أطلانطا" (١٩٣٤) للمخرج جان فيجو، و"أطفال مونمارتر" (١٩٣٥) لجاك إبستين، وأفلام جان رينوار "تونى" (١٩٣٥)، "جريمة مسيو لانج" (١٩٣٥)، و"الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، وجوليان دوفيفييه "بيبى لو سوكو" (١٩٣٧)، ومارسيل كارنيه "انبلاج النهار" (١٩٣٩)، وهى الأفلام التى شكلت واحدة من أنجح الحركات فى السينما الأوروبية. ويمكن رؤية الواقعية الشعرية بوصفها واقعية فى رفضها لبعض مواضعات هوليود (خاصة النهاية السعيدة)، وإحساسها القوى بالمكان (والذى يتضمن التصوير فى مواقع طبيعية وديكورات لمصممين مثل ألكساندر ترونيه ١٩٠٦-١٩٩٣)، ومعالجتها لقضايا الحاضر الاجتماعية (مثل البطالة والفقر وإدمان الخمر)، وتصويرها حياة العمال الفقراء. ومنذ عام ١٩٣٠، دعا جان فيجو (١٩٠٥-١٩٣٤) مخرج "أطلانطا"، لسينما اجتماعية ترفض كلاً من قصص هوليود الرومانسية، و"السينما الخالصة" عند الطليعية، وبدلاً من ذلك "تظل تجد منبعها من الواقع على الدوام" (ص ٦٠). لذلك كان من شخصيات موضوعات أفلام الواقعية الشعرية مراكبى الزوارق، والعمال الإيطاليون المهاجرون، والغسالات، وعمال الميكانيكا، وكان الممثل جان جابان (١٩٠٤-١٩٧٦) فى موقف ينطوى على تناقض، إذ أصبح أشهر نجم فى السينما الفرنسية، بفضل أدوار العمال المضطهدين وأصحاب المصائر المأساوية. وقد تبدو الواقعية الشعرية أيضًا تحتوى على التناقض كمصطلح،

لكنها عند المدافعين عنها والممارسين لها جسدت السمة الأساسية للواقعية في خلق أشكال غنائية جديدة كانت هي أفضل طريقة لخلق أشكال جديدة من إلقاء الضوء على ما هو غير مرئي. وطرق جديدة للتفكير في العالم.

ومن المؤكد أن هذا المعتقد كان إحدى القوى وراء السينما الواقعية الجديدة الإيطالية، وأفلامها مثل روبرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) و"بايزا" (١٩٤٦) و"ألمانيا عام الصفر" (١٩٤٨) و"أوروبا ٥١" (١٩٥٢)، ودى سيكا "سارقو الدراجة" (١٩٤٨) و"أومبرتو دى" (١٩٥٢)، ولوكينو فيسكونتي "هواجس" (١٩٤٢) و"الأرض تهتز" (١٩٤٨)، وألبيرتو لاتوادا "بلا شفقة" (١٩٤٨)، وهى جميعًا تنتمى إلى النزعة الواقعية التي اشتعلت جذورها من جديد في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

وباستثناءات قليلة، كانت الواقعية الجديدة الإيطالية تضع شخصياتها في الواقع التاريخي والاقتصادى لأوروبا ما بعد الحرب، ففيلم "ألمانيا عام الصفر" يصور آثار السياسة الهتلرية على صبى صغير في برلين التى تحولت إلى أنقاض، وفيلم دى سيكا "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦) يبنى حبكته حول الاحتلال الأمريكي لأوروبا ما بعد الحرب، وحبكة "سارقو الدراجة" تدور حول فقر إيطاليا ما بعد الحرب، وإذا كان أنطونيو ريكى – بطل الفيلم – قد شعر بالذهول عندما سُرقت دراجته، فلأن الدراجة هي مصدر رزقه. وفي هذا الفيلم، أصر دى سيكا وكاتب السيناريو زافاتيني (١٩٠٢-١٩٨٩) على أن يعطيانا الأرقام التي يمكن لنا بها أن نفهم الفقر الذى يؤثر في أنطونيو: إننا نسمع أن الدراجة تتكلف ٦٥٠٠ ليرة، وأن أنطونيو تلقى

٦٠٠٠ ليرة فى أول أسبوعين من العمل. لهذا كانت الواقعية الجديدة الإيطالية طريقة مادية تمامًا فى تناول صناعة السينما والأفلام.

ولقد عارض بعض الدارسين فهم الواقعية الجديدة الإيطالية باعتبارها انقطاعًا مع الماضى، فقد كانت "مدينة السينما" (شينى شيتا) – الأستوديو الشهير الذى تم تصوير بعض هذه الأفلام فيه – من تأسيس الديكتاتور الفاشى الإيطالى بينيتو موسولينى فى عام ١٩٣٧، وكان "قانون ألفييرى" لعام ١٩٣٩ – الذى يمنح دعمًا حكوميًا لصناع الأفلام – ساريًا بعد الحرب. وعلاوة على ذلك فإن دى سيكا، وزافاتينى، وروسيللينى، بدأوا حياتهم السينمائية فى ظل النظام الفاشى، وبعض أفلامهم كانت تعود إلى التقنيات السائدة فى الميلودراما فى السينما الإيطالية قبل عام ١٩٤٤. لكن من الصعب أيضًا الخلط بين أفلام الواقعية الجديدة بدراما المجتمع الراقى التى سبقتها، والتى كانت تدعى أفلام "التليفون الأبيض"، والتى لم تكن تطيق – مثلها فى ذلك مثل أفلام هوليود التى احتلت الشاشات الإيطالية بعد الحرب – تصوير الكساد الاقتصادى ومنبوذيه. لذلك فإن أفلام الواقعية الجديدة وضعت نفسها – عن وعى – على طرف نقيض مع السينما السائدة، وهى نزعة تم التعبير عنها مجازيًا فى مشهد من "سارقو الدراجة"، عندما لم يستطع أنطونيو قط أن ينجح تمامًا فى تعليق الملصقات الإعلانية التى تصور النجمة الأمريكية ريتا هيوارث.

وليس بهاء هوليود فقط هو الذى رفضته الواقعية الجديدة الإيطالية. فقد عارضت هذه الحركة أيضًا قوانين المماثلة مع الواقع التى سادت السينما التجارية. وكل من "سارقو الدراجة" و"أمبرتو دى" يعتمد على خط قصصى نحيل، وقد قال زافاتينى عن هذا الفيلم الأخير إنه أراد أن يصنع فيلمًا حول لا شيء. وفى "ألمانيا عام الصفر" لا توجد حبكة بالمعنى الدقيق، ويمكن

للمتفرجين أن يخمنوا فقط دوافع إدموند للانتحار فى النهاية. إن الحبكة ليست غائبة تمامًا عن هذه الأفلام، لكنها جميعًا تقلل من أهمية التتابع المنطقى للأحداث من أجل تطوير اكتشاف الشخصيات للواقع المادى الذى يحيط بهم.

وعلى الرغم من أن النزعة الواقعية عالمية فى مجالها ورؤيتها، فإنها تطورت داخل سياقات سينمائية قومية، ومن المؤكد أن هذا هو حال الموجة الجديدة البريطانية والسينما الواقعية الاجتماعية. وإذا كانت الواقعية البريطانية تعود بجذورها إلى الحركة التسجيلية فى الثلاثينيات، فإنها قد ازدهرت منذ الخمسينيات حتى الآن فى أفلام متنوعة بين "غرفة على السطح" (جاك كلايتون، ١٩٥٨)، "بقرة مسكينة" (كين لوتش، ١٩٦٧)، "فتيات المهنة" (مايك لى، ١٩٩٧). وهذه الأفلام تميل إلى أن تكون ذات ميزانيات منخفضة نسبيًا، ويتم تصويرها فى مواقع طبيعية، وتستخدم ممثلين غير معروفين وغير محترفين، وتهدف إلى التعليم، وتركز على شخصيات هامشية ومشكلات اجتماعية. ورغم الاختلافات بين فيلم كين لوتش (ولد عام ١٩٣٦) المصنوع للتليفزيون "كاثى تعود إلى المنزل" (١٩٦٦)، وفيلم ستيفن فريزر "غسالتى الجميلة" (١٩٨٥)، فإنهما يشتركان فى الرغبة فى تصوير وجوه غائبة عن السينما البريطانية حتى ذلك الحين: امرأة وعائلتها مدفوعان إلى الفقر التشرد بلا مأوى فى الفيلم الأول، وابن المهاجرين من جنوب آسيا الذى يحب الصعلوكة البريطانية فى الثانى. ومع ذلك فإن العلاقة المميزة مع الواقع تعتبر أمرًا مختلفًا عليه، فبعض الدارسين انتقدوا الواقعية الاجتماعية البريطانية للستينيات بسبب وجهة النظر الذكورية الأبوية.

وفكرة أن الواقعية السينماتوغرافية مرتبطة بالنضال السياسى قد ألهمت صناعات السينما القومية التى ظهرت فى أعقاب الاستعمار الأوروبى. وعلى سبيل المثال تعامل المخرج السنغالى عثمان سيمبينى (ولد عام ١٩٢٣) مع أعماله باعتباره أداة لتصوير الواقع الأفريقى الجديد، ورأى السينما كمرآة لفهم الذات والوصول إلى السلطة. وبدلاً من ميلودرامات الأدغال الهوليودية والفرنسية، التى كانت فيها الأيديولوجيا الاستعمارية تفرض نفسها، صنع سيمبينى أفلامًا حيث الشخصيات تعيش واقعًا اقتصاديًا واجتماعيًا فى أفريقيا المعاصرة، مثل "فتاة سوداء" (١٩٦٦)، و"كسالا" (العجز أو الربط، ١٩٧٥)، و"جويلوار" (١٩٩٢)، و"فات كينى" (٢٠٠٠)، و"مولادى" (٢٠٠٤)، وهى ليست أفلامًا واقعية بالمعنى الصارم للكلمة، فكثيرًا ما يُدخل سيمبينى عناصر الميلودراما أو حتى الكوميديا الموسيقية التى قد تزعج الباحثين عن الواقعية النقية، لكن هذه الأفلام لا تنحو إلى الأسلوبية، ونهايتها مفتوحة وترفض الأشكال التقليدية للإنتاج السينمائى، كما أن نقدها الاجتماعى الحاد يضعها داخل النزعة الواقعية.

والرغبة نفسها فى معارضة التجسيد الاستعمارى كانت الدافع وراء الأعمال المبكرة للمخرج الهندى ساتياجيت راى (١٩٢١-١٩٩٢). وطبقًا لما أصبح أسطورة تُحكى الآن، فقد كان راى فى رحلة إلى لندن عندما شاهد حوالى ٩٠ فيلمًا فى شهرين، ومن بين كل الأفلام التى شاهدها ترك فيلم دى سيكا "سارقو الدراجة" أكبر الأثر عليه، ودفع راى ليبدأ فيلمه اعتمادًا على مبدأ أن "على الفنان أن يتحول إلى الحياة، إلى الواقع، وهكذا فإن دى سيكا – وليس سيسيل بى دى ميل – سوف يصبح مثله الأعلى". لذلك فى أفلام مثل "الأب بانشالى" (١٩٥٥) و"الذى لا يقهر" (١٩٥٦)، و"عالم آبو" (١٩٥٩) – والتى تشكل "ثلاثية آبو" – تكشف كاميرا راى عن الحياة اليومية

لعائلة تناضل ضد الفقر فى الهند بعد الاستقلال. وأسلوبه البسيط يتشارك مع الواقعية الجديدة فى الانفتاح على عالم الحياة اليومية.

نظريات الواقعية

أعطى نقاد ومنظرو السينما دعمهم الثقافى دائمًا لممارسة السينما الواقعية. وبالنسبة لرودولف آرنهايم، فقد كتب فى بداية الثلاثينيات أن السينما تمنح إمكانية "المحاكاة الآلية للطبيعة"، حيث لا يمكن التمييز بين الأصل والصورة فى أعين الجمهور. (فى الحقيقة أن آرنهايم كتب ذلك انتقادًا لواقعية السينما وليس احتفاء بها – المترجم). لكن بازان هو الذى قام بعد عقد من الزمن بتحويل النسخ الآلى للصورة السينمائية إلى ما يشبه النبوءة. كان بازان غزير الإنتاج، واشتهر بدفاعه عن الواقعية السينمائية، وبالنسبة له فإن مخرجين مختلفين مثل روبرت بريسون (١٩٠١-١٩٩٩)، ودى سيكا، ورينوار، وروسيلليني، وأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، اشتركوا جميعًا فى الرغبة فى وضع السينما فى خدمة ما أطلق عليه بازان الإيمان الأساسى بالواقع. ومصداقية فيلم ما لا تأتى من مدى مشابهته للواقع، ولكن من المطابقة بين الصورة الفوتوغرافية وما تقوم بتصويره. وفى مقالة "الواقعية الأونطولوجية للصورة الفوتوغرافية" (١٩٤٥)، يقدم بازان مختصرًا لتاريخ الفن، يحدد فيه موقع السينما باعتبارها تحقيقًا للشوق الإنسانى للتجسيد الواقعى، وهكذا فإن رسالة السينما هى تحقيق هذا الهدف. وبالنسبة لبازان، فإن الواقعية أسلوب عناصره الأساسية هى الالتقاطة الطويلة زمنيًا، والبؤرة العميقة، والمونتاج المحدود، واستخدام الممثلين غير المحترفين إذا أمكن،

أو على الأقل ممثلين غير معروفين نسبيًا. لقد كانت الواقعية بالنسبة لبازان هى جوهر السينما الوجودى أو الأونطولوجى، وجمالياتها هى البساطة، والنقاء، والشفافية.

وفى عام ١٩٦٠، بعد عامين من وفاة بازان، استمر كراكاور فى مشروع بازان وأضاف له نزعة راديكالية، وذلك فى كتابه "نظرية السينما: تحرير الواقع الفيزيقى"، وقال مثل بازان إن من بين كل الفنون فإن السينما مجهزة على نحو متفرد لكى تسجل الواقع المادى. وهو يُسلِّم بأن العديد من الأفلام تجمع بين النزعتين الواقعية والشكلانية، لكنه ينتهى إلى أن الأفلام التى تجعلنا "تعايش عناصر الواقع المادى هى الأكثر صدقًا من الناحية الجمالية"، وبالنسبة إليه فإن أفضل لحظات "هاملت" (١٩٤٨) عند لورانس أوليفييه لم تكن فى نص شكسبير، أو فى تمثيل أوليفيه، أو حتى فى إخراجه، وإنما فى تلك اللحظة التى جعلت فيها الكاميرا – وربما بشكل غير مقصود – من نافذة قلعة إلسينور، إطارًا نرى من خلاله "المحيط الحقيقى" فى كل عنفوانه (ص ٣٦). وكان كراكاور فى كتابه السابق "من كاليجارى إلى هتلر" (١٩٤٧) قد تعقب صعود النازية من خلال الرعب النفسى للسينما التعبيرية الألمانية. وربما كانت استنتاجاته عن تحرير الواقع الفيزيقى من خلال السينما رد فعل ضد الأفلام التى اعتبر أن شكلانيتها كانت موصومة بالارتباط بالشمولية والعنصرية، لذلك فإن النزعة الواقعية هى عنده فى النهاية شكل من أشكال النزعة الإنسانية، ومن وجهة نظره فإن الواقعية الأونطولوجية للسينما تؤكد من جديد على السمات الجوهرية والأساسية لكل ما هو موجود أمام الكاميرا.

ودافع الفيلسوف ستانلى كافيل أيضًا عن الواقعية الأونطولوجية للسينما، حتى وإن كانت مراجعه هى أفلام هوليود الكلاسيكية. وأساس الوسيط السينمائى عند كافيل، كما هو عند بازان وكراكاور، هو الصورة الفوتوغرافية، فهى - والسينما امتداد لها - تتضمن دائمًا وجود بقية العالم (الذى لم يظهر فى إطار الصورة - المترجم). والسينما "تزيح" الناس والأشياء من العالم وتضعهم على الشاشة، وليس هذا مجرد إثبات - بالنسبة لكافيل - على الواقعية الأونطولوجية للسينما، لكنه بداية توافقنا وتصالحنا مع العالم. والأفلام تتيح لنا أن نرى العالم الذى لا نراه، وعلى بُعد، وهذا يُطلق العملية الذهنية التى تعيدنا مرة أخرى إلى العالم، وتعيد التأكيد على مشاركتنا فيه، وكان كافيل أكثر من أى ناقد أو صاحب نظرية سينمائى آخر، إصرارًا على أن الواقعية الأساسية للسينما تجعلها فن التأمل، وتدريبًا ذهنيًا وروحيًا يهدف إلى استعادة علاقتنا بالعالم.

ومن بين أنصار النزعة الواقعية عدد من الشخصيات المرتبطة بالسياسيات اليسارية، ومن ويليامز إلى زافاتينى، ومن والتر بنجامين إلى لونتش، كانت النزعة الواقعية مرتبطة دائمًا بأشكال الفكر الديمقراطى لسببين، الأول هو أن الواقعية تميل إلى النقد الماركسى للإيهام. فالانتقاد الماركسى لأشكال الفن التى تخفى المظالم الاقتصادية والاجتماعية تتردد أصداؤه مع السينمائيين والفنيين والكتاب الذين يعدون الواقعية السينمائية هى طريقهم لاختراق اصطناع السينما السائدة. وهذا لا يعنى أن لدى السينمائيين الشيوعيين مزية الوصول إلى الحقيقة، ولكنه يعنى أن الأفلام الواقعية عندما تؤمن بما أسماه بازان "الواقعية الأونطولوجية" للصورة، فإنها يمكن أن تقوم بإزالة الغموض، وهى الإزالة المرتبطة بالأهداف الثقافية اليسارية. وليس من المصادفة أن المقالتين الطريفتين لبازان، هما "علم حشرات فتيات نتائج الحائط" (١٩٤٦)، و"أسطورة ستالين فى السينما السوفيتية" (١٩٥٠)، يمثلان

هجومًا ذكيًا على العملية الأيديولوجية لإضفاء الغموض والأسطورة فى أفلام قادمة من هوليود وموسكو على الترتيب.

والسبب الثانى للربط بين الواقعية والديمقراطية، هو ميلها إلى إعطاء أزمنة متساوية إلى أصوات مجهولة ووجوه غير معروفة. وقد تكون أفلام هوليود قد قامت بانتظام بوضع أناس عاديين فى ظروف غير عادية، لكنها فعلت ذلك من خلال نظام من الممثلين المشهورين والشخصيات النمطية. لكن رغبة الواقعية فى إظهار ما بقى مخفيًا تعارض مثل هذه الصور، والقيم التى تشكل أساسها. ولكى تأخذ مثالاً واحدًا، فإن فيلم جيلو بونتيكورفو "معركة الجزائر" (١٩٦٥) يعد لدى الكثيرين واحدًا من آخر نماذج الواقعية الجديدة. لكن من بين كل التقنيات التى استخدمها بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩)، فإن أكثرها راديكالية – على الأقل بالنسبة للجمهور الغربى – كان قراره إظهار الوجوه وتضخيم الأصوات الخاصة بالرجال والنساء الجزائريين الذين قادوا الثورة الجزائرية. إن النزعة الواقعية ليست علم اجتماع، لكنها ترى نفسها كشكل ديمقراطى من أشكال الفن.

السخط من الواقعية

خلال خمسينيات القرن التاسع عشر، أدان الشاعر الفرنسى شارل بودلير (١٨٢١–١٨٦٧) الواقعية بوصفها "حربًا على الخيال الإبداعى". وفى ستينيات القرن العشرين، تعرضت الواقعية السينمائية لهجوم طويل لاعتبارها فكرة ذهنية متخيلة. وأخذ هذا الهجوم أشكالاً عديدة، وجميعها تعارض الواقعية الأونطولوجية للسينما. والواقعية بالنسبة لهذه الآراء هى نتيجة ما أطلق عليه رولان بارت "تأثير الواقع". وقد تكون النزعة الواقعية مرتبطة

بالسياسات اليسارية، لكن كل هؤلاء النقاد والدارسين، يرون أن إصرارها على شفافية الصورة السينماتوغرافية ليس أكثر من وهم برجوازى خبيث.

وربما كانت أكثر التساؤلات حول أفكار الواقعية منهجية قد جاءت من كريستيان ميتز، الذى درس السينما مع رولان بارت. ويقول ميتز إن الواقعية، والفكرة الملازمة لها عن شفافية الصورة الفوتوغرافية، هى وهم، وبالاستعارة من السيميوطيقا والتحليل النفسى ينطلق ميتز فى توضيح إن الصورة السينمائية تأتى بسلسلة من الشفرات البصرية والموسيقية واللفظية، التى يقوم المتفرج بفكها فى محاولة لصنع المعنى. والسينما والصورة الفوتوغرافية لا يقدمان أى نوع من التواصل المباشر مع ما هو حقيقى، طبقًا لميتز، وإنما مع إحدى حالات النظام الرمزى الذى لا يأخذ نموذجه من اللغة. والتشابه – فى هذا السياق – يقوم على الشفرات والمواضعات، والشاشة ليست نافذة على العالم، وإنما مرآة تعكس للمتفرجين أيديولوجياتهم وإحساس هوياتهم. وإعادة الصياغة التى يقدمها ميتز بشكل جذرى للفرجة السينمائية تتوافق مع كتابات الماركسيين، الذين يكتبون فى "كراسات السينما" والكتابات السينمائية النسوية المرتبطة بمجلة "سكرين" البريطانية. وبالنسبة لنقاد مثل جان لوى كومولى، فإن الواقعية ليست إلا تنظيمًا برجوازيًا للعالم، تنظيمًا يخدم الحفاظ على الأيديولوجيا الرأسمالية، بينما الواقعية – مثلها مثل كل الأشكال السينمائية – عند الدراسة النسوية البريطانية لورا ميلفى هى من بناء لاوعى مجتمع أبوى. وتصر ميلفى على أن السينما يجب ألا تُفهم كتسجيل للواقع، وإنما كإعادة تنظيم للواقع هى فى جوهرها إعادة تنظيم ظالمة لبعض الناس، خاصة النساء والأقليات بسبب أنها تغذى الأيديولوجيا الأبوية.

وهناك تساؤلات أكثر شكلانية عن سمات النزعـة الواقعيـة، قـدمها منظرون العلاقات بين النصوص، فبالاعتماد علـى اكتـشافات الـشكلانين الروس والمنظرين الفرنسيين، رأوا السينما ليس باعتبارها نافذة مفتوحة على العالم، وإنما كسلسلة من الإشارات لأفلام أخرى وأعمال فنية أخرى. وعلى سبيل المثال فإن ميكاييل (مايكل) إيامبولسكى يصف الأفلام باعتبارها سلسلة من "الاقتباسات" التى تقطع السرد، وتعيد المتفرج إلـى نـصوص أخـرى، والمتفرج يفهم ما يشاهده بواسطة تجميع كل هذه الإشارات، وليس بالرجوع إلى العالم خارج الشاشة. وبالنسبة للفيلسوف التحليلى نيسلون جودمان، فـإن الواقعيـة نسبية تمامًا مع الثقافية التى أنتجتها، ويكتب: "إن التجسيد الواقعى لا يعتمد على المحاكاة أو الإيهام أو المعلومات، وإنما على ما تطبعه وتغرسه فى الذهن". إن فكرة بازان عن أن الواقعية الأونطولوجية للسينما قد فتحـت العالم كما هو، لكى يكشف عن ذاته، هى عند جودمان مفهوم منحاز ثقافيًا.

وأحدث التساؤلات حول النزعة الواقعية قد جاءت من نظرية الإدراك السينمائية، خاصة فيما يتعلق بالصور الرقمية، فالتناول الذى يعتمـد علـى بازان بشكل صارم سوف ينظر إلى الصور المولدة كومبيوتريًا باعتبارهـا تحريكًا أو رسمًا تشكيليًا، ولكن من هذه الصورة عند ستيفن برينس تطـرح تحديات جديدة للواقعية ونظريات المماثلة أو المشابهة التى تقوم عليها، وهو يرى أنه لم يعد هناك معنى فى التفكير فى صورة أو مشهد إمـا باعتبارهـا واقعيين أو شكـلانيين. وسواء كان المتفرج يشاهد فيلمًا تسجيليًا، أم محليًا، أم كوميديا رومانسية، فإنه سوف يصنع المعنى بالطريقـة ذاتهـا، وسـوف يؤسس تقييمه على المجموعة نفسها من الافتراضات، والإشارات البصرية، والخبرات والتجارب.

وكل تلك الانتقادات للواقعية قد أبعدت السينما عن الفكرة المثالية بأنها عتبة العالم. ومع ذلك فإن هناك أفلامًا محدودة حديثة قد جددت التقاليد الواقعية، وفى الوقت ذاته طورت من التفكير حول مكانة الصورة. والمخرج الأمريكى تشارلز بيرنيت (ولد عام ١٩٤٤) - الذى تتضمن أعماله "قاتل الماعز" (١٩٧٧)، و"النوم فى غضب" (١٩٩٠)، يقول إن أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية وأعمال رينوار هى التى جعلت من الممكن له صنع قصص الأمريكيين الأفريقيين اليوم. وفى أفلام مثل "خبز وزهور" (٢٠٠٠)، و"سن السادسة عشرة الحلوة" (٢٠٠٢)، حافظ كين لونش على الأمانة مع المشروع السياسى والإبداع الأسلوبى للواقعية الاجتماعية البريطانية، بينما كان يقوم بالتأكيد على سياسات التجسيد. وفى بلجيكا صنع الأخوان داردين أفلامًا مثل "الوعد" (١٩٩٧)، و"روزيتا"، والتى تستخدم بنجاح الكاميرا المحمولة على اليد، وأقل قدر من الماكياج، وممثلين غير معروفين نسبيًا، والإضاءة الطبيعية لسينما الحقيقة. وفى فيلم ريتشارد لينكليتر "الهارب من التجنيد" (١٩٩١) عبارة عن سلسلة من الالتقاطات الطويلة العشوائية التى تقدم صورة لمدينة أوستين فى تكساس، وفى الوقت ذاته تأملاً مرهفًا للكيفية التى تقوم بها الصور بتنظيم العالم من حولنا. وفى أفلام مثل "لقطة قريبة" (١٩٩٠) و"طعم الكرز" (١٩٩٧)، ربط المخرج الإيرانى عباس كيروستامى (ولد عام ١٩٤٠) بين كشف الواقعية للعالم، والتأمل حول العملية السينمائية التى بها يوضع إطار للعالم، ويتم اقتناصه وبناؤه.

انظر أيضاً:

"التعبيرية"، "الأيديولوجيا"، "الماركسية"، "السرد"، "الواقعية الجديدة".

FURTHER READING

Arnheim, Rudolph. *Film as Art.* Berkeley: University of California Press, 1957.

Barthes, Roland. "The Reality Effect." In *The Rustle of Language*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1977.

Bazin, André. *What Is Cinema*, 2 vols. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004.

Brooks, Peter. *Realist Vision.* New Haven, CT: Yale University Press, 2005.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

Iampolski, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film.* Berkeley: University of California Press, 1998.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press, 1960; reprinted, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

MacCabe, Colin. "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure." *Screen* 17, no. 3 (Autumn 1976): 7–27.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of Cinema.* Translated by Michael Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, reprinted by University of Chicago Press, 1991. Translation of *Essais sur la signification au cinéma.*

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (Fall 1975): 6–18.

Nelson, Goodman. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1968.

Prince, Stephen. "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory." *Film Quarterly* 49, no. 3 (Spring 1996): 27–38.

Williams, Christopher, ed. *Realism and the Cinema: A Reader.* London: Routledge, 1980.

Williams, Raymond. "A Lecture on Realism." *Screen* 19, no. 1 (Spring 1977): 61–74.

Zavattini, Cesare. "Some Ideas on the Cinema" (1953). In *Film: A Montage of Theories*, edited by Richard Dyer MacCann, 216–228. New York: Dutton, 1996.

Phil Watts

جان رينوار

ولد فى باريس، فرنسا

فى ١٥ سبتمبر ١٨٨٤، توفى فى ١٢ فبراير ١٩٧٩

جان رينوار مخرج وكاتب سيناريو وممثل فرنسي، وهو واحد من أكثر السينمائيين أصالة فى تاريخ السينما الفرنسية. وهو شاعر الواقعية وأستاذ الصنعة، وثورى وكلاسيكى، وشخصية مهمة فى تاريخ الحداثة الأوروبية. وقد ترك رينوار أثرًا على سينمائيين متنوعين مثل فرانسوا تروفو وروبرت آلتمان وساتياجيت راى وويز أندرسون.

وعلى الرغم من أنه صنع حوالى عشرة أفلام صامتة، فقد كانت خطوته الناجحة مع قدوم الصوت. وكان الفيلم الساخر "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢) هجاء من نفاق البرجوازية الفرنسية. ومع خلق أفلام مثل "تونى" (١٩٣٤)، و"جريمة مسيو لانج" (١٩٣٦)، و"المارسيلييز" (١٩٣٨)، شارك رينوار فى النضال من أجل حقوق العمال الذى وصل إلى ذروته فى الجبهة الشعبية فى عام ١٩٣٦. لكن حتى فى أفلامه الأكثر سياسية، تظل أفلامه أيضًا تأملات فى الأداء الفنى، وكان يفضل دائمًا الممثلين المدربين فى تقاليد الصالات الموسيقية، وأفلامه تتضمن عادة تجسيدًا مسرحيًا من نوع أو آخر. وحتى فى الأفلام الملتزمة سياسيًا مثل "جريمة مسيو لانج"، الذى يصور إنشاء تعاونية عمالية، فإنه يدور حول ميلودراما راعى بقر خيالية بعنوان "جيم من أريزونا"، كما أن فيلمه "الوهم الكبير" (١٩٣٧) من بطولة جان

جابان وإيريك فون ستروهايم، يظل أشهر أفلامه، وهو إدانة للحرب، كما أنه يكشف عن أفكار رينوار حول دور الأداء في بناء الهويات القومية والاجتماعية.

ومع فيلم "قواعد اللعبة" (١٩٣٩)، خلق رينوار واحدًا من أعظم الأعمال في تاريخ السينما. ويشار إلى هذا الفيلم دائمًا باعتباره من أهم الأعمال الواقعية لاستخدام الكاميرا المتحركة على قضبان، وعمق المجال، والتصوير الخارجي، وهو لوحة معقدة لمجتمع محكوم بالأقنعة الاجتماعية والأوهام. وهو فيلم جريء حقًا لأن يتم صنعه عشية الحرب العالمية الثانية.

وبعد نفيه من فرنسا التي احتلها النازي في عام ١٩٤٠، صنع رينوار عدة أفلام في هوليود، بما في ذلك "الجنوبي" (١٩٤٥) بالتعاون مع ويليام فوكنر. وفي الهند بعد الحرب العالمية الثانية، صنع رينوار فيلم "النهر" (١٩٥٠)، ورغم أنه انتقد لتبنيه وجهة نظر استعمارية، فإنه يهدف إلى تصور تعقيد العلاقات الإنسانية المشتبكة في لحظة من لحظات الثوران القومي.

مشاهدات مقترحة:

"نانا" (١٩٢٦)، "الكلبة" (١٩٣١)، "إنقاذ بودو من الغـرق" (١٩٣٢)، "تونى" (١٩٣٤)، "جريمة مسيو لانج" (١٩٣٦)، "يوم فى الريف" (١٩٣٦)، "الحضيض" (١٩٣٦)، "الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، "الوهم الكبير" (١٩٣٧)، "قواعد اللعبة" (١٩٣٩)، "الجنـوبى" (١٩٤٥)، "النهـر" (١٩٥١)، "العربـة الذهبية" (١٩٥٣)، "رقصة الكان كان الفرنسية" (١٩٥٥)،، "إيلينا ورجالهـا" (١٩٥٦)، "المسرح الصغير لجان رينوار" (١٩٧٠).

FURTHER READING

Bazin, André. *Jean Renoir.* Edited with an introduction by François Truffaut. Translated by W.W. Halsey II and William H. Simon. New York: De Capo, 1992.

Bergan, Ronald. *Jean Renoir: Projections of Paradise.* Woodstock, NY: Overlook Press, 1994.

Braudy, Leo. *Jean Renoir, The World of His Films.* New York: Columbia University Press, 1989.

Faulkner, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.

Renoir, Jean. *My Life and My Films.* Translated by Norman Denny. New York: Atheneum, 1974. Translation of *Ma vie et mes films* (1974).

Phil Watts

أندريه بازان

ولد فى أنجير، فرنسا

فى ٨ أبريل ١٩١٨، توفى فى ١١ نوفمبر ١٩٥٨

يظل أندريه بازان بعد خمسين عامًا من وفاته أهم ناقد وصاحب نظرية سينمائية فى العالم. بدأ بازان الكتابة عن الأفلام فى باريس عام ١٩٤٣، واستمر فى عرض مجموعة أعمال بالغة التنوع والحماس. وخلال حياته الفنية القصيرة، كتب نحو ثلاثة آلاف مقالة، نشرت فى العديد من الصحف التى كان أشهرها "كراسات السينما"، والتى شارك فى تأسيسها فى عام ١٩٥٢. وكان مدافعًا دائمًا عن مخرجين مثل إف دابليو مورناو، وجان رينوار، وأورسون ويلز، وشارلى شابلن، وروبيرتو روسيلليني، كما ترك تأثيرًا على جيل من السينمائيين الفرنسيين الذين بدأوا كنقاد فى "كراسات السينما"، واستمروا ليصبحوا الموجة الجديدة الفرنسية التى ضمت فرانسوا تروفو الذى كان أستاذه وأباه بالتبنى.

وكتب بازان عن موضوعات متنوعة مثل أفلام الويسترن والأفلام الموسيقية من هوليود، وعن المسرح، والسينما، والتحريك، لكن أفضل ما يبقى له هو دفاعه القوى عن الواقعية. ففى مقالته "أونطولوجيا الصورة الفوتوغرافية" (١٩٤٥) قدم بازان لب دفاعه عن الواقعية السينماتوغرافية: إن الفوتوغرافيا والسينما يتيحان نسخًا آليًا للواقع لم تتم رؤيته قط من قبل فى أى شكل من أشكال الفن. والفوتوغرافيا تختلف عن اللوحة التشكيلية فى أن لا تصنع شيئًا مشابهًا، بل الشيء ذاته وقد أُنتزع من "شروط الزمان والمكان التى تحكمه".

والواقعية عند بازان قد تم تأكيدها من خلال تقنيات واختيارات أسلوبية محددة، تشمل ميلها إلى التصوير في المواقع الطبيعية، الذى ساعد على تأكيد وجود عالم فيما وراء الشاشة. كما أن البؤرة العميقة وتقليل المونتاج يؤكدان غموض الرؤية والتباسها بما يشبه كثيرًا إدراك المتفرج للواقع. وطبقًا لبازان، فإن الأفلام التى تستخدم البؤرة تسمح لعين المتفرج بالتجول فى الصورة، وتحديد أهمية كل شيء على الشاشة. وبدأ من أواخر الستينيات، قال المنظرون المتأثرون بالتحليل النفسى عند لاكان، وبماركسية ألتوسير، إن ما يسميه بازان بالواقعية ليس إلا وهمًا. وفى زمن أحدث، قال الفيلسوف نويل كارول إن واقعية بازان تقوم على أساس افتراضات غير متسقة منطقيًا حول التشابه.

وطوال مقالاته، ربط بازان بين الأفلام التى عشقها بشكل من أشكال الزهد والتقشف (فى الأسلوب - المترجم). وتلك الصرامة كانت طريقة لمعارضة الاصطناع البلاغى والجمالى الذى ساد السينما التجارية والحياة الحديثة ذاتها. والصورة السينمائية عند بازان تسمح بما يكفى لنا بالابتعاد كى نتأمل ما فى العالم من غموض، سواء أخذ ذلك شكل "تأمل رصيف كئيب"، أم آثار بثور الجدرى على وجه إحدى الشخصيات، أو إنجريد بيرجمان تسير وسط أطلال بومباى.

فيل واتس

FURTHER READING

Andrew, Dudley. *André Bazin*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1978.

Bazin, André. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*. Edited by Bert Cardullo. Translated by Alain Piette and Bert Cardullo. New York: Routledge, 1997.

——— *Cinema of Cruelty: From Buñuel to Hitchcock*. Edited with introduction by François Truffaut. Translated by Sabine d'Estrée. New Haven: University of Connecticut Press, 1985. Translation of *Cinéma de la cruauté* (1982).

——— *French Cinema of the Occupation and the Resistance: the Birth of a Critical Esthetic*. Translated by Stanley Hochman. New York: Ungar Press, 1981. Translation of *Cinéma de l'occupation et de la résistance* (1981).

Phil Watts

نظريـة التلقـى

Reception Theory

تقدم نظرية التلقى وسيلة لفهم نصوص الوسائط، من خلال فهم الطريقة التى تتم بها قراءة هذه النصوص بواسطة الجمهور. وأصحاب النظريات الذين يحللون الوسائط من خلال دراسات التلقى مهتمون بالتجربة الخاصة بمشاهدة السينما والتليفزيون، وكيف يتم خلق المعنى من خلال هذه التجربة. ومن المفاهيم المهمة فى نظرية التلقى هى أن نصوص الوسائط – مثل فيلم أو برنامج تليفزيونى – لا تتضمن معنى داخليًا فى ذاتها، ولكن يتم خلق المعنى بالتفاعل بين المتفرج والنص، وبكلمات أخرى يتخلق خلال مشاهدة المتفرج للفيلم واستيعابه له. وتؤكد نظرية التلقى على أن عوامل السياق – أكثر من عوامل النص ذاته – تؤثر على الطريقة التى يرى بها المتفرج فيلمًا أو برنامجًا تليفزيونيًا. وتشمل هذه العوامل السياقية عناصر من هوية المتفرج، وظروف العرض، والمفاهيم المسبقة لدى المتفرج فيما يتعلق بنمط وطريقة إنتاج الفيلم أو البرنامج التليفزيونى، بل تشمل أيضًا القضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية العامة، وباختصار فإن نظرية التلقى تضع المتفرج فى سياق، وتأخذ فى الاعتبار كل العوامل المختلفة التى قد تؤثر على الكيفية التى يقرأ بها النص ويخلق المعنى منه.

من الطبع فإنه من المستحيل أن نعلم تفاعل كل متفرج ورد فعله مع فيلم ما، وبدلاً من ذلك فإن هدف نظرية التلقى هو تحديد مجموعة من ردود الأفعال والتفسيرات المحتملة فى لحظة تاريخية محددة. ومن أجل ذلك فإن صاحب نظرية التلقى يجب أن يضع فى اعتباره التنوع الواسع للهويات الاجتماعية والمواقع الذاتية التى يأتى بها كل متفرج إلى السينما. إن كل الناس تملك هويات ذاتية متعددة، يتم خلقها والحفاظ عليها بشكل واعٍ وغير واعٍ معًا، وتشمل العمر، والعرق، والنوع (رجل/ امرأة)، والقومية، والإثنية، والتوجه الجنسى، والمعتقدات الدينية، والطبقة. والطريقة التى يعرِّف بها كل شخص نفسه كفرد وكعضو فى مجتمع أوسع، تؤثر فى الطريقة التى يرى بها فيلمًا. فإذا كان فى الفيلم رسالة نسوية قوية – على سبيل المثال – فإن الأغلب أن الفيلم سوف يُرى بطريقة مختلفة بواسطة من يعد نفسه نسويًا عن الطريقة التى سوف يُرى بواسطة من لا يعد نفسه كذلك. وبالمثل فإن فيلمًا حول الصراع العرقى سوف يُقرأ بطرق مختلفة بواسطة أفراد الجمهور، طبقًا لانتمائهم إلى أقلية عرقية ما. وهكذا فإن المتفرج سوف يشاهد الأفلام من مواقع ذاتية متعددة فى وقت واحد، وفى كل تجربة سينمائية هناك مواقع مختلفة لتلقيها فى مرات مختلفة.

وهناك عامل آخر فى طريقة تلقى فرد الجمهور لفيلم ما، هو مفاهيم الفرد المسبقة عن الفيلم. إن ما يتوقعه المتفرج من الفيلم، ومعايشته له، قد تتأثران بما يعرفه المتفرج من النمط الفيلمى للفيلم، وممثليه، وكتابه، ومخرجه، وفنييّ الإنتاج الآخرين، وظروف إنتاجه (مثل أن تكون هناك

أخبار عن مشكلات قد حدثت خلال التصوير)، بالإضافة إلى تسويقه وترويجه. كما أن ظروف العرض قد تؤثر أيضًا فى التلقى النهائى، ففيلم يعرض فى صالة "إيماكس"، بصوت عالى التقنية، سوف يتم تلقيه بشكل مختلف تمامًا عن فيلم يعرض فى سينما السيارات، أو يشاهد بالدى فى دى فى المنزل. وعلاوة على ذلك فإن الظروف التى يشاهد بها شخص ما فيلمًا (مثلاً مع مجموعة أصدقاء، فى موعد غير مخطط له مع صديقة، أو وحده) يمكن أن تؤثر على الطريقة التى يعايش بها الفيلم. كما يجب اعتبار العوامل الاجتماعية والتاريخية فى دراسات التلقى. وأخيرًا فإن جمهورًا يشاهد فيلم "ماش" (١٩٧٢) فى ذروة الحرب الفيتنامية، أو جمهورًا يشاهد فيلم "فهرنهايت ٩/١١" (٢٠٠٤) خلال الإعداد للانتخابات الرئاسية، سوف يفهم هذه الأفلام اعتمادًا على الأجواء الاجتماعية والسياسية المعاصرة لتجربة المشاهدة، أما الجمهور الذى سوف يشاهد هذه الأفلام فى لحظات تاريخية أخرى فسوف تكون لديه على الأرجح ردود أفعال مختلفة. وتحاول نظرية التلقى أن تفسر كل هذه العوامل التى تحدد معايشة الجمهور للأفلام.

والمهمة الأكثر أهمية – والأكثر صعوبة فى الوقت ذاته – فى دراسات التلقى، هى جمع المعلومات الضرورية لتحليل كيف أن الجمهور يعايش الأفلام. وفى الحالة المثالية فإن الباحث يجرى مقابلات مع أفراد الجمهور لمعرفة ردود أفعالهم، ولكن حتى لهذه الطريقة عيوبها، فقد لا يكون الأفراد واعين بمواقف ذواتهم المختلفة، أو قد يعجزون عن الإفصاح تمامًا عن كيف أو لماذا يفسرون فيلمًا بطريقة محددة. ورغم هذه المشكلات فإن هذا النوع من البحث الإثنوجرافى هو أفضل طريقة لتحديد تلقى فيلم ما. ومع ذلك، وعند إجراء بحث حول أفلام قديمة فإن من المستحيل فى الأغلب إجراء

مقابلات مع الأفراد الذين شاهدوا هذه الأفلام، خلال عرضها الأصلى. لذلك فإن على الباحثين أحيانًا التحول إلى مصادر أخرى لملء هذه الثغرات.

ويمكن للتعليقات الواردة فى وسائل الإعلام أن تكون أداة مفيدة فى معرفة كيف يتم عرض الفيلم وكيفية تلقيه. فالمراجعات الصحفية تعطى فكرة عن كيف أن للجمهور المعاصر للعرض تفسير الفيلم، على الرغم من أهمية تذكر أن آراء ناقد سينمائى محترف قد لا تمثل قطاعًا واسعًا من الجمهور. كما أن المصادر الأخرى الواردة فى وسائل الإعلام - مثل كلمة المحرر، وأعمدة النميمة الفنية، ومقالات الصحف والمجلات - يمكن أن تساعد الباحث أيضًا فى فهم كيفية تلقى فيلم. والمصادر من صناعة السينما مهمة أيضًا، مثل الإعلانات، والكتيبات الدعائية، وأشكال الدعاية الأخرى، فهذه المواد قد تلقى الضوء على بعض المفاهيم المسبقة التى قد يأتى بها المتفرج إلى دار العرض قبل أن يشاهد فيلمًا. وأخيرًا فإن ردود أفعال المعجبين يمكن أن تشكل عاملاً حاسمًا عند محاولة إعادة بناء الكيفية التى عايش بها جمهور فترة ما الأفلام، وخطابات المعجبين، ومواقع الإنترنت ورسائل زوارها، ونوادى المعجبين، يمكن أن تكون أمثلة على التفاعل المباشر بين المتفرجين والأفلام، وتتيح للباحثين نماذج مجسدة على كيفية تفسير بعض المعجبين لمعنى الفيلم. كما أن المواد الخاصة بالمعجبين دليل على أن التلقى لا ينتهى عندما ينتهى الفيلم، وأن خلق المعنى يستمر بعد أن يترك المتفرج قاعة العرض. لكن استخدام المواد من الصحافة، أو صناعة السينما، أو عالم المعجبين، كوسيلة لتحليل تلقى فيلم ما، ليس مثاليًا، ولا يعطى صورة كاملة عن تفاعل الجمهور مع نص معين، وإن كانت هذه المصادر تقدم بالفعل انطباعًا عن كيفية تلقى الفيلم، ويمكن أن تكون أداة ذات قيمة فى دراسات التلقى.

ويستخدم تحليل تلقى فيلم ما كل هذه الطرق للوصول إلى فهم لكيفية قيام الجمهور بتفسير وفهم النص. وعلى سبيل المثال فمن أجل تحليل لتلقى فيلم "صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، سوف يبدأ الباحث فى اعتباره العوامل المختلفة التى تكون قد أثرت على كيفية مشاهدة الفيلم، وكيف يمكن أن يكون الأفراد قد عايشوا الفيلم اعتمادًا على مواقعهم الذاتية؟ وهل يمكن لامرأة أن تكون قد فهمت شخصية ماريا باعتبارها تقدمية، بسبب إرادتها القوية وانفتاحها وصراحتها، أم باعتبارها رجعية بسبب وضعها كمربية أطفال ومعتنية بالآخرين؟ وكيف لمعنى الفيلم أن يتغير للجماعات العمرية المختلفة، مع الوضع فى الاعتبار أن شخصيات الفيلم تراوحت من الطفولة إلى الكبر؟ وما هو تأثير تصوير الفيلم الكاثوليكية على متفرجين من عقائد مختلفة، أو متفرجين غير متدينين؟ وكيف يمكن لغياب أقليات عرقية فى الفيلم أن يؤثر على تفسيرات متفرجين من أعراق مختلفة؟ بالإضافة إلى أسئلة التفسيرات، القائمة على الهوية الذاتية، فإن تحليل دراسة التلقى لفيلم "صوت الموسيقى" سوف يحاول تحديد نوع الأفكار المسبقة التى قد تكون لدى من شاهدوا الفيلم، وكيف أن هذه المفاهيم أثرت على فيمهم له، وحقيقة أنه فيلم موسيقى سوف تخلق مجموعة معينة من التوقعات فى أذهان المتفرجين، وهؤلاء الذين اعتادوا على أعمال سابقة لريتشارد روجرز وأوسكار هامرستين (مؤلفى النص الموسيقى المسرحى الأصلى – المترجم)، أو الذين شاهدوا المسرحية التى اعتمد عليها الفيلم، سوف تكون لديهم مجموعة أخرى من التوقعات عن الفيلم. وقد تكون مسائل الإنتاج قد لعبت جزءًا فى التلقى، فالمتفرجون الذين عرفوا أن الممثل لدور البطولة كريستوفر بلامر قد تم تبديل صوته فى الغناء بالدوبلاج لصوت ممثل آخر، هؤلاء المتفرجون قد يفسرون الفيلم – خاصة أغنيات بلامر – بطريقة مختلفة عن المتفرجين الذين

لا يعلمون ذلك. والمتفرجون الذين شاهدوا بنسخة ٧٠ مم عرضه الأصلى، وأولئك الذين شاهدوه فى سنوات تالية فى التليفزيون، أو بالفيديو أو الدى فى دى، أو شاهدوا أغنيات الفيلم وحدها، سوف تكون لهم معايشات مختلفة للفيلم بما يؤثر على تلقيه. كما أن العوامل الاجتماعية والتاريخية لعام ١٩٦٥ - الذى عرض فيه الفيلم - سوف تشكل بدورها الطرق التى فسر بها الجمهور رسائل الفيلم.

ورغم كل هذه العوامل المتشابكة مع تلقى فيلم ما، فإن نظرية التلقى لا تدعى أن معنى الفيلم مفتوح تمامًا. على العكس، فإن هناك حدودًا للمعانى والتفسيرات المحتملة التى قد ترتبط بالفيلم، فالعوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية، وعناصر الإنتاج والعرض، ومواضعات وتوقعات النمط الفيلم، تحد الطرق التى يمكن بها تفسير الفيلم. والمتفرجون يتألفون من الظروف المحيطة بهم، وهذا يؤثر على - ويحد من - الطرق التى يستطيع بها المتفرجون مشاهدة وفهم النصوص السينمائية.

دراسات التلقى ونظرية السينما الكلاسيكية

تضرب نظرية التلقى بجذورها فى التاريخ أكثر من الفلسفة، وكنتيجة لذلك فهى مهتمة فى الأساس بالكشف عن كيفية تفعل متفرجين فعليين مع الأفلام. وهذا يختلف عن الكثير من نظريات السينما الكبرى، والتى تفترض متفرجًا مثاليًا لا تاريخيًا، يستوعب بشكل سلبى المعانى والرسائل المتضمنة فى النص الفيلمى. لقد تطورت معظم نظريات السينما الكلاسيكية فى الستينيات والسبعينيات، بما فى ذلك النظرية البنيوية، ونظرية المؤلف، والشكلانية، (والماركسية، والتحليلية النفسية، وهى تقول إن النص هو موضع

المعنى. وهذه النظريات مهتمة بكيفية تأثر المتفرجين بالأفلام، لكن الجمهور الذى تضعه هذه النظريات من متفرجين مثاليين متجانسين، يستجيبون للأفلام بالطريقة نفسها، بصرف النظر عن اختلافات العرق، والنوع، والعوامل المحدِّدة الأخرى. والكثير من نظرية السينما الكلاسيكية قد تأثرت بأعمال المنظرين الفرنسيين، والذين قالوا منذ أواخر الستينيات بأهمية الأيديولوجيا فى الطرق المختلفة للتجسيد. وطبقًا لصاحب النظرية الماركسى لوى ألتوسير، فإن النظام الرأسمالى يعمل من خلال ما يسميه "جهاز الدولة القمعى" (*RSA*)، مثل الشرطة، والحكومة، والجيش، وأيضًا من خلال "جهاز الدولة الأيديولوجى" (*ISA*)، الذى يتضمن المدارس، والعائلة، والدين، ونظم وسائل الاتصال والإعلام. وأجهزة الدولة القمعية مؤسسات عامة، وهى تعمل أساسًا من خلال القمع والعنف، لكن أجهزة الدولة الأيديولوجية تعمل من ناحية أخرى من خلال الأيديولوجيا، وإغواء الأفراد بقبول مواقعهم الذاتية التى تفيد الطبقات السائدة وتكرس الرأسمالية. وطبقًا لهذه النظرية، فإن وسائل الإعلام الجماهيرية – بوصفها أجهزة أيديولوجية للدولة – تنقل الأيديولوجيا السائدة إلى متفرجين سلبيين، يستوعبون الأيديولوجيا بداخلهم ليصبحوا أفرادًا متعاونين مع النظام الرأسمالى.

ورحب أصحاب النظرية الكلاسيكية بنظرية ألتوسير عن وسائل الإعلام بوصفها جهازًا أيديولوجيًا للدولة ، وأخذ المنظرون فى دراسة الطرق التى تؤثر على المتفرجين بتحليل النصوص السينمائية، وافترضوا أن الجمهور يتلقى بشكل سلبى الرسائل الأيديولوجية للفيلم، ولم يضعوا فى اعتبارهم مواقع الهويات الاجتماعية والذوات الفردية، ولا ظروف العرض أو اللحظة الاجتماعية أو التاريخية. لذلك فإن النقد الأهم للنظريات الكلاسيكية

هو أن المتفرج لاتاريخى، ومثالى، ولا يلعب دورًا فى خلق معنى الفيلم. ونظرية التلقى ترفض هذا البناء الكلاسيكى للمتفرج، وتركز بدلاً من ذلك على متفرجين فى العالم المادى الحقيقى، وعلى كيفية قراءتهم وفهمهم لنصوص وسائل الإعلام بشكل فعلى.

وبسبب اهتمام منظرى السينما الكلاسيكيين بالسينما كوسيط للأيديولوجيا، فإنهم أكثر اهتمامًا بشكل كامل بالنص، وينطلقون من افتراض أن المعنى يخلقه النص، وأن النص يحدد استجابة المتفرج. وهناك وجهة نظر نظرية بديلة تهتم بالقراءة، وهى تدرس سمات القراء، وكيف أن هذه السمات تؤثر فى تجربة القراءة (والفهم – المترجم). وبينما تنتهى نظرية القراءة إلى أن هناك تفسيرات متنوعة بين القراء، فإنها تظل أكثر ميلاً لتقديم تعميمات حول التفاعلات الفردية مع النصوص، ولا تقدم سياقًا لتجربة القراءة. إن جانيت ستايجر تطرح معالجة ثالثة، وهى النموذج المهتم بالسياق، الذى ينظر إلى الظروف التاريخية المحيطة بالتلقى لكى تضع القارئ/ المتفرج فى سياق، وهذه النظريات تدرس كل شيء من موقع الذات الفردية، إلى طريقة إنتاج النص وظروف العرض، ومحصلة هذه الأحداث تعطى المعنى لتجربة القراءة أو المشاهدة ("تفسير الأفلام"، ص ٤٥-٤٨).

واعتمادًا على مفهوم ألتوسير عن جهاز الدولة الأيديولوجى، وباستخدام نظريات السياق، فإن الدراسات الثقافية البريطانية تحلل الطرق التى يتفاعل بها المتفرجون مع النصوص فى سياقات محددة لخلق المعنى أو المعانى. وتتبع الدراسات الثقافية البريطانية من الفلسفة الماركسية، لذلك فإنها ترى وسائل الاتصال والإعلام باعتبارها أداة تواصل مهمة يتحكم فيها من فى السلطة، فالجماعات التى تتحكم فى الوسائط تتحكم فى الرسائل، وبذلك فإنها

تحافظ على هيمنتها. وتختلف الدراسات الثقافية البريطانية عن نظرية السينما الكلاسيكية فى مفهومها عن المتفرج، فلأن الرسائل معقدة ومتنوعة، فإن التفسيرات المتاحة للمتفرجين معقدة ومتنوعة أيضًا. الجمهور إذن ليس وحدة متجانسة كما فى نظرية السينما الكلاسيكية، بل هو غير متجانس وقادرٌ على تفسير رسائل نص ما بطرق عديدة اعتمادًا على عوامل السياق. وتقترح الدراسات الثقافية البريطانية ثلاثة أطر لقراءة النصوص، اعتمادًا على أعمال صاحب النظرية ستيوارت هول: قراءة سائدة أو مفضلة تقبل تمامًا أيديولوجيا النص، وقراءة معارضة تعارض تمامًا الأيديولوجيا المتضمنة فى النص، وقراءة ثالثة وسطية، تقبل وتعارض أجزاءً من أيديولوجيا النص، لكى تلائم احتياجات الفرد المحددة (صفحات ١٣٦-١٣٧). وقد أثبتت هذه الأطر فائدتها لدراسات التلقى، باعتبارها وسيلة لتنظير مجموعة متنوعة من التفسيرات والمعانى التى يأخذها المتفرجون من النصوص. وتتفق الدراسات الثقافية البريطانية ونظرية التلقى على أن تفاعل المتفرج مع النص معقد، وأنه على عكس المتفرج المثالى السلبى الموجود فى نظرية السينما الكلاسيكية فإن المتفرجين يمكنهم - ويفعلون ذلك بالفعل - التساؤل عن ومعارضة الأيديولوجيا التى يتم تقديمها لهم بواسطة مؤسسات الوسائط.

لكن أطر القراءات السائدة، والوسيطة، والمعارضة ليست بدورها بلا مشكلات، فلأن المتفرجين يستطيعون اتخاذ مواقع متعددة من نص سينمائى فى وقت واحد، فإن كل القراءات تصبح وسطية بمعنى ما، لذلك فإن هذه الأطر الثلاثة قد حل محلها إطار ديناميكى يتراوح بين السائد المعارض. وعلاوة على ذلك فإن الدراسات الثقافية البريطانية تفترض أن القراءات المعارضة هى تقدمية بشكل تلقائى، وأن القراءات السائدة رجعية، ومع ذلك

فإنه إذا كانت الأيديولوجيا المتضمنة فى النص هى فى ذاتها تقدمية، فإن القراءة السائدة قد تكون هى القراءة المفضلة، وأخيرًا فإن ستايجر تقدم نقدًا لافتراضين أساسيين للدراسات الثقافية البريطانية، الأول هو أن كل نصوص الوسائط تعيد إنتاج الأيديولوجيا السائدة، والثانى هو أن القراء موجودون فى تصنيفات اجتماعية اقتصادية بالغة الدقة (١٩٩٢، ص ٧٣-٧٤).

إن جزءًا من نفور منظرى السينما من التحول إلى دراسات التلقى يأتى من الاستخدامات التاريخية لتحليل الجمهور. فمنذ بداية القرن العشرين كانت الأبحاث حول كيفية تفسير الجمهور للأفلام تستخدم للدفاع عن الرقابة. فقد أصاب القلق الإصلاحيين من أن المتفرجين - خاصة الأطفال - يتأثرون سلبيًا بما يرونه على الشاشة، وناضل هؤلاء الإصلاحيون من أجل ضمان أن الرسائل فى الأفلام سوف تكون "ملائمة" من وجهة نظرهم بالنسبة للمتفرجين الذين يتأثرون بسهولة. وفى فترة لاحقة، تحولت شركات السينما إلى دراسة الجمهور فى شكل معلومات ديموجرافية سكانية، لمعرفة كيفية تسويق أفلامها. لكن رغم أن استخدام تحليل التلقى من أجل أغراض رقابية أو تسويقية قد ساهم فى عدم ثقة منظرى السينما فى نظرية التلقى، فإن نظرية التلقى كسبت مؤخرًا القبول، وأصبحت معترفًا بها على أنها طريقة مهمة لتحليل كيفية معايشة وتفسير الجمهور للأفلام.

انظر أيضاً:

"العــرض"، "الدراســات الــسينمائية"، "هــواة وعــشاق الــسينما"، "الأيديولوجيا"، "الفرجة والجمهور".

FURTHER READING

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster, 127–186. New York: Monthly Review Press, 1971.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis, 128–138. London: Routledge, 2002.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Jancovich, Mark, and Lucy Faire, with Sarah Stubbings. *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. London: British Film Institute, 2003.

Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1993.

Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.

Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

———. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press, 2000.

Stokes, Melvyn, and Richard Maltby. *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London: British Film Institute, 2001.

Kristen Anderson Wagner

الديــن

Religion

من الناحية التقليدية، فإن "الدين" كان مرادفًا "للروحانية"، لكن الابتعاد المتزايد بين المصطلحين – خاصة في الثقافات الغربية التي تتزايد نزعتهـا العلمانية، حيث الدين يشير إلى الارتباط بطائفة، والعلمانية تشير إلى الخروج عن الكنيسة، هذا الابتعاد يثير السؤال حول إذا ما كان هناك الآن تناقض بين الأفلام الدينية والأفلام عن الروحانية. فإذا كانت الأفلام الدينية تـدعو إلـى التمسك بعقيدة واحدة تنتمي إلى مؤسسة محددة، فإن الأفلام عن الروحانية قد تطرق معتقدات متعددة – بل أحيانًا متعارضة – وتحترمها جميعًا وتـرفض سيادة أي منها. لذلك فإن فيلم أندريه تاركوفـسكي (١٩٣٢-١٩٨٦)، الـذي يلخص نهاية حياته الفنية، "التضحية" (١٩٨٦)، يزاوج بين معتقدات يابانيـة ومسيحية في روحانية عالمية تضاهي رداء الكيمونو الذي يرتديـه البطـل ألكساندر، وهو يتضرع إلى الله أن ينقذ العالم من الدمار النـووي. كمـا أن معتقدات متباينة – خاصة مسيحية وبوذية – تنصهر معًا في فيلم ينتمي أكثر إلى سينما التيار السائد، هو "ماتريكس" (١٩٩٩). أما أفلام الظـواهر فـوق الطبيعية، والتي تبدو من تصنيف مشابه، فهي أقل في نزعتها الروحانية بينما تثير القشعريرة في الجمهور كما في أفلام الأشباح.

ويبدو تمامًا في السينما الأمريكية كيف أن الأفلام عن الدين سادت في زمن ما ثم انحسرت، وذلك لأن مراعاة هذه السينما للدين تراجعـت بـشكل

ملحوظ، بسبب أن نسبة "البروستانت البيض الأنجلوساكسون" (*WASPS*) تتراجع بالنسبة لعدد السكان. وبين المخرجين الأمريكيين كان من النادر أن يكون هناك تناول شخصى عميق للتيمات الدينية، وهو التناول الذى يبدو أقوى فى حالة مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢)، وقد تكون لجذوره الكاثوليكية علاقة بذلك. ففى "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، يرفع شارلى يده فوق شمعة، متخيلاً الجحيم، وإمكانية أن تأخذه عاداته الجنسية إلى هناك، وهذا ما يتأكد القطع المونتاجى من اللهب إلى الحانة المضاءة بلون برتقالى، حيث يشب على قدميه بالقرب من راقصة شبه عارية. إن مخاطر اللحم البشرى الحى تعاود الظهور فى الفيلم المثير للجدل "الإغواء الأخير للمسيح" (١٩٨٨)، حيث الإغراء والإغواء يعاود الظهور لرجال الدين فى السينما، متجسدًا فى حب امرأة. ثم فى فيلم "كوندون" (١٩٩٧)، يظهر الدين نقيًا من الإغراءات والآلام السابقة. وسكورسيزى استثناء نادر للقاعدة، حيث إن السينما الأمريكية تُخضع الإيمان الدينى لنظامها المسيطر عن النمط الفيلمى، كما تفعل حين تستخدم القساوسة بالطريقة المتعارف عليها بوصفهم رعاة طيبى القلوب (فى عدد لا يحصى من الأفلام)، أو كتجسيد لضمير البطل كما فى فيلم "على رصيف الميناء" (١٩٥٤).

هل "الفيلم الدينى" نمط فيلمى؟

لقد تم وصف نظام الأنماط الفيلمية على أساس أنه قائم على وضع معايير ثابتة، وقد تشير التنويعات إلى منتَج جديد، لكن الابتعاد عن المعايير يجب ألا يكون كبيرًا لدرجة أن الجمهور قد يشعر بأنه تعرض للخداع. وإذا

حدث ذلك، فى فيلم دينى، فإن الجمهور لن يكتفى بالخروج من قاعة العرض، بل سوف يتهم من صنعوا الفيلم بالتجديف. لذلك قد يكون الفيلم الدينى هو الأقل مرونة بين الأنماط الفيلمية.

وبينما يمكن النظر إلى الأنماط الفيلمية الأخرى باعتبار أنها تتزايد أو تتراجع، أو يتم تهجينها مع أنماط فيلمية أخرى لكى تطيل من عمرها، فإن الفيلم الدينى مستقر بشكل غير معتاد. وأكثر ارتباطاته مع أنماط أخرى بقاء كانت مع نمطين يتوافق معهما بدرجة كبيرة، لذلك تأثر كثيرًا بأفولهما: الميلودراما الصامتة والملحمة التاريخية. وهذا الانصهار يعنى أن التمييز بين الخير والشر فى الميلودراما الصامتة يختلف عنه فى الميلودراما اللاحقة، فى أن هذا التمييز كان مرتبطًا على نحو مباشر بمبادئ المسيحية، وليس مجرد الإحساس الغريزى الغامض بأن بعض الأشياء صحيحة وأشياء أخرى خاطئة، وهو ما أصبح سائدًا بعد عقود لاحقة. ويرجع أفول هذه الميلودراما المبكرة فى اقتصارها على جمهور شديد الإيمان بالمسيحية، وهو ما تغير مع مجتمع أصبح أكثر تنوعًا وتعددًا ثقافيًا وأكثر شكًا أيضًا، كما يعود الأفول أيضًا إلى اختفاء السينما الصامتة ذاتها.

والنمط الفيلمى الثانى الذى تم تهجينه مع السينما الدينية هو الملحمة التاريخية. لقد كانت السينما الصامتة فى العادة ميلودرامية وملحمية، كما فى أفلام دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، خاصة "مولد أمة" (١٩١٥) و"التعصب" (١٩١٦). لكن عندما فقدت الميلودراما ارتباطها الصريح مع المسيحية، ظلت الملحمة هى الشريك الوحيد للسينما الدينية، فى اتفاق لإغواء الجمهور بين الإبهار البصرى للمجاميع من آلاف الكومبارس، وسلطة النص

الذى يتم تصويره. إن هذه الجموع الحاشدة الهائلة يمكن أن تصبح شكلاً ماديًا للسمو الذى يوحى به النص، ويؤكد على قوة الدين التى تغزو العالم. وهذا هو حال ملاحم هوليود التوراتية فى الخمسينيات وبداية الستينيات، مثل "الرداء" (١٩٥٣)، و"الوصايا العشر" (١٩٥٦)، و"بن هور" (١٩٥٩)، و"ملك الملوك" (١٩٦١)، و"أعظم قصة تمت روايتها" (١٩٦٥). ومع ذلك فإن الفيلم الملحمى والفيلم الدينى قد يكونان رفيقين غريبين، مع افتتان الملحمة بالمبالغات التى تتهمها الأخلاقيات الدينية بالنفاق المفرط. كما أن هوليود والسينما الدينية قد يكونان غير متوافقين بسبب ثقافة النجومية والشهرة، فقد قيل إن ممثلى الأفلام الدينية يجب ألا يكونوا نجومًا، وإنما أشخاص لهم حضور كافٍ، ونزاهة، ومصداقية لكى يجسدوا (دون أن يطغوا على) النجوم الحقيقيين للفيلم، أى شخصيات الفيلم المقدسة. وفيلم بيير باولو بازولينى (١٩٢٢-١٩٧٥) "الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤) قد نال مديحًا على نطاق واسع بسبب اختيار ممثلين غير نجوم.

وعندما انتقل الفيلم الملحمى إلى عالم سينما الخيال العِلمى، لم يعد جمهور المفترض هو الفرد البالغ من مجتمع دينى محدد، وإنما جمهور من الأطفال الذين تثيرهم الدهشة، وكان فيلم ستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) هو أول فيلم عن الروحانية، التى زادت جماهيريتها أكثر من فيلم ستيفن سبيلبيرج "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، وفيلم جورج لوكاس "حرب النجوم" (١٩٧٧)، ولم يكن غريبًا أن استبيانًا بريطانيًا وجد أن بعض أرباب البيض قالوا إن "الجيداى" (أحد شخصيات فروسية "حرب النجوم" هو ديانتهم. ومع الستينيات، ظهرت فى الغرب ديانات أقل

تقليدية، وهجرت هوليود "الفيلم الدينى" إلى أفلام الرعب التى تبعث القشعريرة، فى جمهور من الشباب لا يذهب إلى الكنيسة، كما فى "طفل روزمارى" (١٩٦٨) و"طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣). وفيلم كيفن سميث "دوجما" (١٩٩٩)، هناك ملاكمان متمردان يحاولان العودة إلى الجنة من خلال منفذ للهرب، وهو ما يشير إلى ثقافة مضادة للشباب باحثة عن إعطاء مصداقية للتمرد. وبالمثل كانت هناك أفلام تدين الدين باعتباره تعصبًا مريضًا، أو حتى سلطويًا مسيئًا، مثل فيلم "كارى" (١٩٧٦)، و"رجل قص النجيلة" (١٩٩٢). لكن "السينما الدينية" تبقى فى شكلها أقوى فقط فى بعض المخرجين الكاثوليك أو الكاثوليك الجدد، ومعظمهم من الإيطاليين مثل فرانكو زيفيريللى (ولد عام ١٩٢٣)، وإيرمانو أولمى (ولد عام ١٩٣١)، لأنه لا يمكن فى النهاية تجاهل تأثير الكاثوليكية الرومانية فى المجتمع الإيطالى. وقد تكون الانقلابات التى حدثت فى الستينيات لنظام الأفلام الفيلمية وراء اختفاء السينما الدينية التى كانت فى الماضى قائمة.

السينما، والحداثة، والدين

إذا كانت السينما الآتية من المجتمعات الغربية مدفوعة بالحداثة، ألا تصبح موضوعًا للشك من جانب المؤمنين، خاصة من المجتمعات غير الغربية التى تؤكد عاداتها وقوانينها وأعرافها على النصوص الدينية، وتفضل الثيوقراطية على الديمقراطية. وإحدى الإجابات (القادمة من جماعة واحدة، جماعة مسيحية، من جزء واحد من العالم، من الغرب الذى يحكمه المال) هى أن السينما أداة تبشيرية قوية، وإنك إذا قبلت فكرة أن الله يمكن تجسيده –

ومن إحدى قراءات المعتقد المسيحى أن الله تنازل وتجسد فى إنسان، يسوع المسيح، على الرغم من أن الخوف من التجديف قد يُسىء تجسيده – وعندئذ فإن السينما تصبح وسيطًا محتملاً قويًا لتحقيق "التكليف العظيم" الوارد فى إنجيل متى (٢٨ : ١٩–٢٠)، من خلال نشر "الأخبار الطيبة". والأفلام التى تفعل ذلك قد لا تكون الأفلام التى تشتهر فى صالات العرض الأوروبية، وإنما هى التى يتم إنتاجها بواسطة جماعات محددة وليس عن طريق شركات سينمائية كبرى، وتشاهد لمرة واحدة فى سرادقات كما كان يحدث فى الأفلام الغربية الأولى. وقد لا يكون تأثيرها طاغيًا، فالعديد من المسلمين سوف يتركون الفيلم ان يحدث البعث، لأنهم يرون الصلب هو نهاية القصة، وإن المسيح ليس إلا إنسانًا (من الواضح أن هناك تشوشًا فى فهم الكاتب لمعتقدات المسلمين عن هذه النقطة تحديدًا – المترجم)، لكن الصورة البصرية يمكن أن تجذب الجماهير غير المتعلمة فى العالم كله كما كانت تفعل ألواح الزجاج الملونة فى كاتدرائيات العصور الوسطى. كما أن أتباع الإسلام واليهودية الأصولية – الذين يرفضون إمكانية التجسيد لشخصيات دينية – سوف يرفضون الفيلم أيضًا، كما سوف تفعل طالبان فى أفغانستان. وفى الواقع العملى، ورغم عن آراء الإسلاميين عن السينما لم تكن تقوم دائمًا على أساس دينى، فإن رجال الدين قد حرقوا دور العرض فى إيران اعتراضًا على الفساد الذى يفترض أنها قد أحدثته فى الجماهير الإيرانية خلال حكم الشاه، ولكن بمجرد وصول رجال الدين إلى السلطة قام آية الله الخمينى (١٩٠٠–١٩٨٩) بدمج السينما فى برنامج الدعاية "لثقافة إسلامية". وفى هذا البرنامج الأخلاقى، فإن "حرب النجوم" و"لقاءات قريبة من النوع الثالث"، يمكن قبول استيرادهما، على الرغم من جذورهما فى الغرب الفاسد.

في السنوات الأخيرة، أثيرت مسألة قدرة السينما في التأثير على التحول الديني، وذلك بسبب فيلم ميل جيبسون "آلام المسيح" (٢٠٠٤) فعلى الرغم من ارتباط الفيلم بميل جيبسون، فهو ليس فيلمًا تجاريًا هوليوديًا، وخلال تصويره كانت الصناعة في نجاح فيلم ناطق باللغة الآرامية، واعتبرت ذلك نزوة حمقاء من النجم. لكن هذا المشروع شديد الشخصية، الذي صنعه كاثوليكي مؤمن، يؤكد على المسامير التي اخترقت يد يسوع، وعلى السيف الذي قالت الأناجيل إنه سوف يخترق قلب أمه، وتبدى في ألم ماري الذي أعقب آلام ابنها. وتشير دهشة الصناعة من نجاح الفيلم في شباك التذاكر إلى المسافة بين هوليود المعاصرة، وحقبة الخمسينيات للملحمة التوراتية. وبينما اعترض البعض على عنف الفيلم، فقد يعود هذا العنف إلى كونه جزءًا حتميًا من تفسيره الواقعية لوحشية القبض على يسوع المسيح، ومحاكمته، وصلبه، على رغم أن بعض الإهانات التي ألحقت بجسده في الفيلم تفتقد التأكيد من الكتاب المقدس (كما حدث عندما سقط الصليب إلى الأمام ويسوع مصلوب عليه، مما سحق جسده على نحو شديد الإيلام). ويتعمد جيبسون التوقف طويلاً ليجسد سينمائيًا حالات يسوع فوق الصليب من بينها صورًا أيقونية من العصور الوسطى وعصر النهضة. لقد وجد المسيحيون فيه فيلمًا قويًا، ويوقظ الضمير والوعي بعذابات المسيح من أجل خطايا العالم وقيل إن البابا يوحنا بولس الثاني أكد بعد مشاهدته: "إنه حقيقي تمامًا". وإذا كان الفيلم قد تسبب في تحول ديني، فقد حدث هذا لأفراد ممن اشتروا تذاكر لمشاهدته تجاريًا، وليس لأبناء مجتمعات نُظمت لهم عروض مجانية حيث يحدث مثل هذا النوع من التبشير في عالم غير مسيحي.

وبقدر ما تدخل السينما إلى مجتمعات غير غربية، فإن ذلك يحدث فى البداية بوصفها جسمًا غريبًا. ومخاوف رجال الدين المحليين من دور السينما فى التبشير تخففها ظاهرة أن الأفلام الميثولوجية الهندية تجسد الآلهة الهندية وأفعالها لمجتمعات تشاهدها فى سكون مرعب . وهـذه الأفـلام مـصنوعة للاستهلاك المحلى، ولا تهدف فى الأساس للإبهار الجمالى. بينما هناك أفلام نقدية، مثل ساتياجيت راى "ديفى" (١٩٦٠)، حيث يمتد رجل لزوجـة ابنـه حتى إنه يراها تجسيدًا للآلهة، وهذه الأفلام تعرض على نطاق واسـع فـى مهرجانات عالمية ودور عرض سينما الفن، وتحالفها الأساسى ليس مع دين محدد، وإنما مع جماليات محددة. وقد تكون إحدى نتائج ذلـك سـينما ذات مظهر يشبه السينما الإيرانية الجديدة، التى أصبحت ملغزة ورمزيـة عنـدما حذفت بشكل شبه تام أحد أهم الدوافع لدى العديد من الإيرانيين – الـدين – لكى تعالج ما قد يشكل خطورة وتهديدًا على السينما والسينمائيين معًا.

والصراعات بين النظم الدينية (التقليدية) والعلمانية (الحديثـة) تـسود العديد من أهم الأفلام عن الموضوعات الدينية. فالدين يصبح الحليف الفاسد للسلطة القيصرية فى فيلم سوفييتى مثل فيلم إيزنشتين "البارجـة بـوتمكين" (١٩٢٥). والصراع العلمانى الدينى يضفى حياة وحيوية على عدم الاتفـاق بين الفارس المؤمن وتابعه الشكاك فى عالم العصور الوسطى الذى يـسوده الطاعون، فى فيلم إنجمار بيرجمان (ولـد عـام ١٩١٩) "الخـتم الـسابع" (١٩٥٧)، وهذا الصراع يستمر ويتحول إلى صراع داخلى فى قلب القـس المتشكك فى فيلم إنجمار بيرجمان "أضواء الشتاء" (١٩٦٣)، وهـو الفـيلم الدينى الأكثر صراحة فى ثلاثيته حول "صمت الرب". وهناك تناقض مماثل يدور بين الأب والابن فى فيلم "ديفى": غياب الابن الشكاك أومابراساد فـى

كالكوتا يحرر أباه المؤمن فى أن يرى زوجة الابن كتجسيد للإلهة دورجــا. ومثل هذه التناقضات القوية كشكل دراما قوية، تصبح أكثر قوة عندما تصبح غامضة وبلا حل. إن تفكيك لارس فون ترير للغموض فـــى نهايـــة فـيلم "تحطيم الأمواج" (١٩٩٦) قام – وعن طريق التنـــاقض – بتجـسيد قفــزة وجودية مما هو جمالى إلى ما هو دينى، فأجراس سماوية تقرع لشخــصية بيس، التى احترفت البغاء من أجل زوجها، وتخاف أن تكون الحادثة التـــى أودت به قد تكون الإجابة القاسية من الرب على دعائها الأنـــانى ألا تبتعــد عنه، وعلى رغم المظاهر وإدانة الكنيسة الطائفية فقد كانت بــيس قديــسة. وهناك قفزة مماثلة عند نهاية فيلم دنماركى آخر، هو فيلم "الكلمة" من إخراج كارل دراير (١٨٨٩-١٩٦٨) عندما تبعث شخصية إنج. وفى الوقت ذاتــه فإن الحداثة تسخر من الدين بقسوة فى أفلام "فيريديانا" (١٩٦١) و"ســيمون الــصحراء" (١٩٦٥) و"الطريــق اللبنـــى" (أو "درب التبانـــة")، (١٩٦٩)، وجميعها للمخرج السريالى الإسبانى لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣)، والتى تظهر قداسة القديسين باعتبارها رد فعل عاجزًا ومضحكًا علـــى المــشكلات الاجتماعية المتأصلة.

وعلى رغم المحاولات العديدة لتحديد وتعريف ما أسماه بول شــريدر "الأسلوب المتسامى" للسينما، فإن المؤمنين قد يتشككون فى دمـــج مـــا هـــو جمالى مع ما هو دينى. فمواضعات الرؤية أكثر أهمية من أى إســـتراتيجية أسلوبية ما، والمؤمنون سوف يرون ما هو متسامٍ فى أى إعادة قــصٍ تقيــة ورعة لأحداث توراتية أو عن حياة القديسين حتى لو كانـــت إعـــادة قــص مبتذلة، بينما تجسيد الغرابة بلا تصنيفات سوف يتوجه إلى متفــرجين غيـــر متدينين. والإستراتيجيات الرسمية التى يطلق عليها فى العادة "متسامية" هى

انحرافات عن المعتاد، وشريدر يصفها بطريقة شبه دينية، على أنها "زهد" أسلوبي، ويجدها متجسدة في أعمال كارل دراير وروبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩) بشكل خاص. وقد يرى آخرون أنها "حداثية" أكثر من كونها "دينية": فهي تترك الشخصيات على أحد جانبي الصورة، لتعيد اكتشافهم على نحو غامض على الجانب الآخر، في إزاحة إدراكية كما في فيلم شريدر/ سكورسيزي "سائق التاكسي" (١٩٧٦)، وهي بذلك تصبح "متسامية" فقط عندما تتزاوج مع مضمون صوفي غامض، كما في فيلم تاركوفسكي "نوستالجيا" (١٩٨٣). وبالنسبة لعالم اللاهوت أميديه آيفرية، فإن الشكل والمضمون الدينيين يلتقيان في البؤرة عند الوجه، في الوضع الذي يقال فيه إن العينين هما نوافذ الروح. وهذه السينما الموصوفة بأنها سينما الوجه الروحانية موجودة على سبيل المثال عند كيسلوفسكي، وبيرجمان، وفيلم دراير "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، وفيلم لاريسا شيبتكو "الصعود (١٩٧٦). إنها سينما تتفادى تشريح السينما السائدة للجسد (خاصة الجسد الأنثوى) إلى أجزاء يتم التثبيت المريض عندها، وهدفها هو "الحب" *agape* وليس الشهوة *eros* . وفي الوقت ذاته فإن أعمال تاركوفسكي، خاصة "المطارِد" (١٩٧٩)، توحي في العادة بروحانية التوحد والهجران، أو ما أسماه القديس جون الصليب "ليل الروح المظلم"، وذلك بإدارة الرأس لإظهار الجانب الخلفي فقط، بينما التركيز على الأيدى والأقدام في أفلام بريسون الأخيرة يؤكد على الغياب العام لما يشير إلى ما هو إلهي. وممثلو بريسون غير المحترفين أنفسهم لا يتم تصويرهم كأنهم يمثلون كشفًا أو تجليًا، كما في الواقعية الجديدة الإيطالية، وإنما كشفرات، لتكون النتيجة اقترابًا من حافة العدمية، كما في فيلم "المال" (١٩٨٣)، الذى يعيد حكاية عن تولستوى لكنه

يحذف الجانب الإيجابى فى النص الثانى لتأثير الإنجيل على شخصيات القصة.

السينما الدينية والنوع (ذكر/ أنثى)

فى الوقت الذى ركزت العديد من الأفلام الدينية بعد الستينيات على الرهبان الذين ترهقهم العذابات الروحية الداخلية، فعادة ما يمضى المسار الدينى الأنثوى فى طريق التضحية الجسمانية وينتهى بالانضمام للراهبات (انظر على سبيل المثال "تحطيم الأمواج"). إن هذا المسار محورى فى فيلم درايير "آلام جان دارك"، وقد أثارت جان دارك اهتمام العديد من السينمائيين، خاصة الفرنسيين، مثل بريسون، وجاك ريفيت، ولوك بيسون. وقد قام المخرج الفرنسى الرائد فى "الموجة الجديدة" جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠) بتناول الدين فى فيلم "تحية لك يا مارى" (١٩٨٥)، و"وآسفاه" (١٩٩٣)، والذى يربط بين المسيحية والتيمات الأسطورية الكلاسيكية، لتناول العلاقة بين رجال كبار السن ونساء أصغر، كما فى أفلام أخرى له غير دينية من الفترة نفسها. ويتساءل جودار عن كفاءة التجسيد بشكل عام، وتجسيد ما هو إلهى بشكل خاص.

وأغلب الأفلام التى تتناول الحياة داخل نظم دينية من الجنس نفسه هى فى أغلب الأحوال عن نظم نسائية، وهو هنا دير الراهبات الذى يصبح فى أفضل الأحوال مكاناً للهروب منه إلى "الحياة الحقيقية"، وفيلم "صوت الموسيقى" (١٩٦٥) من أشهر الأمثلة على ذلك. والاستقطاب الذى تقوم به

السينما السائدة لصورة المرأة – بين العبادة والشيطنة، بين "الأم والعاهرة" – تم نسخه فى أفلام الدير، حيث تكون الراهبة إما ملائكيــة، خفيفــة الظــل، وموسيقية، أو أن تكون منحرفة وشريرة على نحو غامض. ومن فيلم مايكل باول "نرجس الأسود" (١٩٤٧)، حيث يؤكد لونه علــى المكانــة الأرضــية لأحمر الشفاه عندما يوضع على شفتى راهبة، إلى فيلم بيرزى كافاليروفيتش الأسلوبى الصارم "الأم يوانا الملائكية" (١٩٦١)، وفيلك كين راسيل المبهــر "الشياطين" (١٩٧١)، فإن الأفلام ترى تبتل المرأة باعتباره انهيار يؤدى إلى عواقب أكثر إبهارًا من تبتل الكهان. لذلك فإن المثير أن نلاحظ أن واحدًا من أكثر التنويعات مصداقية وألمًا لكاهن يتعذب، كان العذاب الذى تبدى فى فيلم لامرأة، هى أنييسكا هولاند فى فيلم "المعجزة الثالثة" (١٩٩٩).

ما بعد النص: الدين، والسينما، والفاتيكان

قد يكون مفيدًا أن نخلص إلى أن نضع فى اعتبارنا آراء مؤسسة أقوى من هذه الموسوعة، وأكثر سلطة من كاتب هــذا الفــصل، وهــى الكنيــسة الكاثوليكية الرومانية. إن الإدراكات الشائعة عن العلاقة بين الفــن والــدين تركز فى العادة على المنع أو المقاطعة الذين تفرضهما منظمات مثل "رابطة اللياقة الكاثوليكية"، ويتم التأكيد عليهما بواسطة وسائل الإعلام التى تعــيش على صخب الاعتراضات، والمطابقة بين الدين والنواهى. ومع ذلك فــيمكن للفاتيكان أن يوصى كما يمكنه أن ينهى. ففى عام ١٩٩٥، وبمناسبة مئويــة السينما، أصدر قائمة "أفضل الأفلام" التى تحتوى على خمسة وأربعين فيلمًــا من ثلاثة تصنيفات: "الدين"، "القيم"، "الفن". وكانت الأفلام الدينية من أنــواع

مختلفة، وتتراوح من الملاحم الهوليودية إلى أفلام تاركوفسكى، على رغم ما هو متوقع أن يسوع والقديسين يشكلون حوالى نصف أبطال هذه الأفلام. وظهر تاركوفسكي ودراير وحدهما مرتين في قسم "الدين"، واقتصر بيرجمان على قسم "القيم" بفيلميه "الختم السابع" (١٩٥٧) و"الفراولة البرية" (١٩٥٧). والقائمة الكاملة للأفلام الدينية هى: "أندريه روبليف" (١٩٦٩)، مأدبة بابيت (١٩٨٧)، "بن هور" (١٩٥٩)، "زهور القديس فرانسيس" (١٩٥٠)، "فرانشيسكو" (١٩٨٩)، "الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤)، "حياة وآلام المسيح" (١٩٠٥)، "رجل لكل العصور" (١٩٦٦)، "الرسالة" (١٩٨٦)، "مسيو فانسان" (١٩٤٧)، "تازارين" (١٩٥٩)، "الكلمة" (١٩٥٥)، "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، "التضحية" (١٩٨٦)، "تيريز" (١٩٨٦). وقد يكون مهمًا أن ثلاثة فقط من هذه الأفلام تدور فى القرن العشرين (يحدث "تازارين" فى عام ١٩٠٥)، بما يعكس المكانة المتصارعة للدين داخل الحداثة، التى تعتبر السينما هى أفضل من يوصلها.

انظر أيضاً:

"الأفلام الملحمية"، "الأفلام التاريخية".

FURTHER READING

Agel, Henri, and Amédée Ayfre. *Le cinéma et le sacré*. Paris: Editions du Cerf, 1961.

Ayfre, Amédée. *Cinéma et mystère*. Paris: Editions du Cerf, 1969.

Babington, Bruce, and Peter William Evans. *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1993.

Baugh, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ-figures in Film*. Franklin, WI: Sheed and Ward, 2000.

Black, Gregory. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1994.

Cawkwell, Tim. *The Filmgoer's Guide to God*. London: Darton, Longman, and Todd, 2004.

Coates, Paul. *Cinema, Religion, and the Romantic Legacy*. Aldershot, UK: Ashgate, 2003.

Fraser, Peter. *Images of the Passion: The Sacramental Mode in Film*. Trowbridge, UK: Flicks Books, 1998.

Holloway, Ronald. *Beyond the Image: Approaches to the Religious Dimension in Film*. Geneva, Switzerland: World Council of Churches, 1977.

Marsh, Clive, and Gaye Ortiz, eds. *Explorations in Theology and Film*. Oxford, UK: Blackwell, 1997.

May, John R., and Michael Bird, eds. *Religion in Film*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1982.

Naficy, Hamid. "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update." In *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*, edited by Richard Tapper, 26–65. London and New York: IB Tauris, 2002.

Otto, Rudolf. *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*. Translated by John W. Harvey. London and Edinburgh: Humphrey Milford and Oxford University Press, 1926.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Paul Coates

كريستوف كيسلوفسكى

ولد فى وارسو، بولندا

٢٧ يونيو ١٩٤١، توفى فى ١٣ مارس ١٩٩٦

على رغم أن كريستوف كيسلوفسكى بدأ حياته الفنية فى السينما التسجيلية، فإنه أصبح بعد ذلك شخصية رائدة فى تخمر سينما ما قبل حركة "تضامن"، وهى "سينما القلق الأخلاقى" البولندية، وفى الثمانينيات انعطفت أفلامه نحو الفلسفة، ثم الميتافيزيقا الأخلاقية، التى أدت إلى التجسيد الدرامى لقضايا دينية وروحية جادة لا تنافسها إلا أفلام أندريه تاركوفسكى. وهذا التحول الروحى الميتافيزيقى يرتبط بأول تعاون بين كيسلوفسكى، والمحامى الكاثوليكى كريستوف بيزيفتش فى فيلم "بلا نهاية" فى عام ١٩٨٥، لكن الاهتمام الفلسفى والميتافيزيقى بالصدفة والقدر يتخلل أيضًا فيلم "صدفة عمياء" (١٩٨٧).

وكان تعاونهما فى "عشارية" (١٩٨٩) علامة على تركيز كيسلوفسكى على بحث القضايا الدينية، والأخلاقية، والميتافيزيقية، وهذا الفيلم يتألف من عشرة أفلام كل منها خمسون دقيقة، ويرتبط كل منها بشكل فضفاض بإحدى الوصايا العشر، يوصلها شاهد غامض – يقول بعض النقاد إنه ملاك – على هوامش قصص مختلفة عن قاطنى مبنى سكنى. وباستثناء الجزء الأول من الفيلم، الذى يتعقب بلا كلل الوصية: "لا تدع أمامك آلهة غيرى"، فإن الشاهد فى كل قصة هو الرابط الأساسى فى السلسلة إلى تسامٍ ذى هدف غامض.

وفى الجزء الأول فإن الحوار بين الإيمان والكفر الذى ظهر فى العديد من الأفلام الدينية السابقة، هذا الحوار شكل الفرق بين الشخصية العقلانية كريستوف وشقيقته الكاثوليكية إيرينا. إن كريستوف فى هذا الفيلم يستشير مكتب الأرصاد، ويستنتج أن البحيرة المتجمدة الصغيرة القريبة آمنة يتزلج عليها ابنه بافيل، لكن يتم إثبات خطئه على نحو شديد القسوة وبلا تفسير، وتوحى مأساة غرق بافيل بتدخل قوى مجهولة (كومبيوتر يتصرف على نحو غريب؟ الشاهد الذى نصب خيمته إلى جانب البحيرة إله يعاقب)، وينتهى الفيلم بكريستوف يقلب صفًا من الشموع أمام صورة العذراء فى كنيسة شبه مكتملة، ومثل العديد من الناس الذين يستصرخون الله أو الآلهة، فإنه يجد المعاناة غير مفهومة. والأجزاء اللاحقة من "عشارية" أخلاقية أكثر من كونها روحية، على رغم أن وجود الشاهد يستمر فى إعطاء طابع ميتافيزيقى.

ويتخلل اللغز الميتافيزيقى فيلم "الحياة المزدوجة لفيرونيك" (١٩٩١) حول فتاتين متطابقتين تعيش إحداهما فى بولندا والأخرى فى فرنسا، وتمران بمصيرين مختلفين، والفيلم ينتهى بشكل مفتوح إلى تساؤل إذا ما كان هناك نظام أشمل يضم قصتيهما ويجعلهما مفهومتين. وبالمثل هناك المكانة الغامضة للقاضى فى "ثلاثة ألوان، أحمر" (١٩٩٤)، والذى يشبه إلهًا، ولعله الإله باسم مستعار، إذ يبدو قادرًا على توجيه الصدفة التى تقابل فتاة شابة (فالنتين) نحو عشيقها المنتظر أوجست. وتزداد قضية الألوهية، عندما تتقابل فالنتين مع أوجست من خلال مركب غارق يغرق فيه المئات، ويبدو الانتقاء الإلهى أشبه بالنزوة. لكن فيلم "أحمر" لا يشبه أفلام بونويل، إنه فقط اتهام تجديفى على الأحداث التى تظل غامضة. إن حساسية كيسلوفسكى للعذاب والمعاناة، ورغبته فى طرح أسئلة أكثر من تقديم إجابات – خاصة الإجابات المُرضية الملائمة – تردد أصداء الروحانية الغربية فى العصر الحديث.

مشاهدات مقترحة:

"فرصة عمياء" (١٩٨٧)، "بلا نهاية" (١٩٨٥)، (ليس هناك من تفسير لهذا الترتيب الزمني – المترجم)، "عشارية" (١٩٨٩)، "الحيـــاة المزدوجـــة لفيرونيك" (١٩٩١)، "٦٢٥"

ثلاثة ألوان: أزرق" (١٩٩٣)، "ثلاثة ألوان: أبيض" (١٩٩٤)، "ثلاثـــة ألوان: أحمر" (١٩٩٤).

بول كوتس

FURTHER READING

Andrew, Geoff. *The "Three Colours" Trilogy*. London: British Film Institute, 1998.

Coates, Paul, ed. *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieślowski*. Trowbridge, UK: Flicks Books, 1999.

Garbowski, Christopher. *Kieślowski's Decalogue Series: The Problem of the Protagonists and Their Self-transcendence*. New York: Columbia University Press, 1996.

Insdorf, Annette. *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski*. New York: Hyperion, 1999.

Stok, Danusia, ed. and trans. *Kieślowski on Kieślowski*. London and Boston: Faber, 1993.

Paul Coates

شركة "آر كيه أوه"

RKO Radio Picture

تاريخ شركة آر كيه أوه (المعروفة أيضًا باسم "راديو كايث أورفيوم"، واسم "آر كيه أوه راديو بيكتشرز") هو تاريخ متفرد بين شركات هوليـــود، خاصة الشركات الخمس الكبرى. لقد كانت آخـــر أســتوديو يـــتم تأسيـــسه، والأولى (والوحيدة) التى انتهت، وتاريخ البدء والنهاية يحددان حدثين مهمين مرتبطين بالعصر: قدوم الصوت، وقدوم التليفزيون، وهما الحدثان اللذان لا يحددان تاريخ آر كيه أوه فقط، وإنما تاريخ هوليود أيضًا. وعلاوة على ذلك، وبسبب أن تأسيسها فى أكتوبر ١٩٢٨ قد سبق بعام واحـــد انهيـــار ســـوق الأوراق المالية والذى تلاه الكساد الكبير، فإن شركة آر كيه أوه ابتليت منـــذ البداية بالصعوبات الاقتصادية، مثل الإفلاس فى بداية الثلاثينيات، والذى لـــم يكتب لها أن تتعافى منه تمامًا، لذلك كانت الشركات تفتقد المصادر، وعمليات الإنتاج المستقرة، وإدارة الأعمال الثابتة التى تمتعت بها الشركات الكبـــرى الأخرى. وكما يكتب ريتشارد جويل، مؤرخ آر كيه أوه: "وُجدت آر كيه أوه فى حالة انتقال دائمة، من نظام إلى آخر، من مجموعة سياسات إنتاجية إلى مجموعة تالية، من جماعة من السينمائيين إلى جماعة مختلفة تمامًا. ولأنهـــا كانت أقل استقرارًا من منافسيها المشهورين، فإنها لم "تـــستقر" قـــط، ولـــم تكتشف هويتها الحقيقية" (جويل، ص ١٠).

وكان عدم الاستقرار ذاك نقمة ونعمة فى آن واحد، فقد عاشت آر كيه أوه سلسلة من الأزمات المالية والإدارية، لكنها أخذت مجازفات شجاعة بحق وأنتجت عددًا من الأفلام التى تبقى فى ذاكرة السينما ومن كلاسيكياتها المفضلة، مثل "كينج كونج" (١٩٣٣)، "تربية طفل" (١٩٣٨)، "المواطن كين" (١٩٤١)، أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦). وكانت المصاعب المالية لشركة سببًا فى العدد المحدود جدًا من الفنانين المتعاقدين معها، لكن ذلك أدى إلى تحالفات إبداعية مثمرة مع منتجين مستقلين مثل والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦)، وسام جولدوين (١٨٨١-١٩٧٤)، ومخرجين يتعاملون بالقطعة مثل جورج ستيفنس (١٩٠٤-١٩٧٥)، ونجوم كبار مثل كارى جرانت (١٩٠٤-١٩٨٦)، كارول لومبارد (١٩٠٨-١٩٤٢)، وإيرين دون (١٨٩٨-١٩٩٠). وعلى رغم افتقاد آر كيه أوه للاستقرار الإدارى والهوية الإبداعية، الضروريين لتأسيس أسلوب مميز للشركة، فإنها صنعت عددًا من مجوعات الأفلام ذات "البصمة" الخاصة، بما فى ذلك الأفلام الموسيقية خلال فترة الكساد من بطولة فريد أستير وجينجر روجرز، ومجموعة أفلام الرعب قليلة الميزانية خلال فترة الحرب، وسلسلة من أفلام النوار المثيرة طوال الأربعينيات.

كما شهدت آر كيه أوه تقلبات كبيرة فى صفوف مسئوليها التنفيذيين، وكان ذلك سببًا مهمًا آخر فى فشلها فى تطوير "هوية حقيقية". وهنا تتفاوت المواهب الإدارية، وتراوحت بين ديفيد سيلزنيك (١٩٠٢-١٩٦٥) الذى أدار الشركة لفترة قصيرة فى بداية الثلاثينيات، إلى صاحب الفكرة الواحدة هوارد هيوز (١٩٠٥-١٩٧٦) الذى اشترى الشركة فى عام ١٩٤٨، ليكون ذلك

بداية العقد الذى أفلت فيه الشركة، فمنذ اللحظة التى تولى فيها الشركة اتخذ قرارات كارثية واحدًا بعد الآخر، وفى عام ١٩٥٥ باع أصول الشركة – سواء أفلامها أم تسهيلاتها الإنتاجية – وتم البيع إلى صناعة التليفزيون الوليدة آنذاك. وعلى رغم هذا التاريخ المتقلب المحتشد بالمصاعب، والذى أدى إلى انهيار الشركة فى نهاية المطاف، وعلى رغم أنها كانت الشركة الكبرى الوحيدة فى تاريخ هوليود التى توقف كل عمليات الإنتاج والتوزيع الخاصة بها، فإن تراث آر كيه أوه يبقى فى أفلامها، التى تظل متاحة لجمهور جديد على قنوات الكيبل وأقراص الدى فى دى، وفى الجهود المتفرقة لاستغلال القيمة الدائمة لعلامتها التجارية، وحقوق إعادة صنع أفلامها الكلاسيكية.

تكوين آر كيه أوه ومراحل تطورها الأولى

تقول الحكايات إن "آر كيه أوه" تأسست فى عام ١٩٢٨ خلال لقاء بين رئيس "آر سى إيه" ديفيد سارنوف (١٨٩١-١٩٧١)، والممول من بوسطن، جوزيف كينيدى (والد جيه إف كيه)، فى بار أويستر بمحطة جراند سنترال فى نيويورك. وربما كان هذا اللقاء مشكوكًا فى صحته، لكن سارنوف وكينيدى كانا بالفعل يتحكمان فى العناصر المالية التى سوف تندمج لتكوين آر كيه أوه. وكانت هذه العناصر موجودة منذ سنوات، إذ تعود إلى تحالف عام ١٩٢١ بين شركة روبرتسون كول "الشركة البريطانية العاملة فى الاستيراد والتصدير، وموزع أمريكى صغير هو شركة "ميوتيوال للموزعين"، التى كانت قد بدأت عملية إنتاج هوليودى متواضعة فى موقع على مساحة ١٣,٥ فدانا عند ناصية جاور وميلروز. ثم أعيد تنظيم الشركة

فى عام ١٩٢٢ باسم "مكاتب حجز السينما" (*FBO*)، وكانت أساسًا تقوم بتوزيع الأفلام الأوروبية والأمريكية المستقلة، مع إنتاج خاص بالشركة من أنماط أفلام مقصود بها أن تكون من الدرجة الثانية. ثم قام كينيدى بشراء إف بى أوه فى عام ١٩٢٦، ولم يكن له تأثير كبير يتعدى التجهيزات، وتعيين ويليام ليبارون (١٨٨٣-١٩٥٨) كمدير للأستوديو بعد ذلك بعام.

وفى الوقت ذاته كان سارنوف يبحث عن الدخول إلى عالم السينما لكى يعرض النظام "الضوئى" الجديد لتسجيل الصوت على الشريط الذى صنعته آر سى إيه باسم "فوتوفون"، كبديل لنظام ويسترن إلكتريك السائد بالتسجيل على قرص. وفى أوائل عام ١٩٢٨، أطلقت شركة إخوان وارنر شرارة السينما الناطقة بفيلم "مغنى الجاز" (١٩٢٧)، واهتم سارنوف كثيرًا بالاستحواذ على إف بى أوه، ليبدأ مع كينيدى عملية شراء سلسلة من دور العرض، واستقرا فى النهاية على شركة "كايث آلبى أورفيوم" (كيه إيه أوه) التى كانت تملك حوالى ٧٠٠ مسرح فودفيل. وفيما يبدو أن لقاء بار أويستر المزعوم أغلق هذه الصفقة فى نهاية عام ١٩٢٨، بامتلاك شركة آر كيه أوه لأصول شركة تبلغ ٣٠٠ مليون دولار تحمل اسم "راديو كايث أورفيوم"، وأصبح سارنوف هو رئيس مجلس الإدارة.

وقام سارنوف بتعيين فريق إدارى يتضمن المسئول التنفيذى السابق فى إف بى أوه، جوزيف آى شنيتزر (١٨٨٧-١٩٤٤) كرئيس، وبى بى كاهان كأمين للصندوق، وويليام ليبارون كرئيس للإنتاج. وسرعان ما حقق شنيتزر للشركة مكانة بين الشركات الكبرى، عندما دفع مبالغ ضخمة لشراء حقوق صنع أفلام عن مسرحيات ناجحة من برودواى، أشهرها المسرحية الموسيقية

لفلورانس زيجفيلد "ريو ريتا"، والتى بدأ صنع الفيلم عنها بسرعة فى أستوديو شارع جاور، وعرض فى سبتمبر ١٩٢٩، ليحقق أول نجاح لشركة آر كيه أوه. وحدث الانهيار فى وول ستريت بعد ذلك بأسابيع قليلة، لكنه لم يقلل من آمال سارنوف أو يوقف محاولته تطوير راديو آر كيه أوه، وفروع آر سى إيه الأخرى مثل إن بى سى (التى كانت آنذاك شبكة تليفزيون إذاعية، على رغم أن المحاولات كانت جادة لتطوير التليفزيون أيضًا)، ويدمج كل ذلك معًا فى أولى شركات الترفيه الأمريكية الكبرى. كما قام سارنوف بالتوسع فى الإمكانات المادية لشركة آر كيه أوه، عندما اشترى فى عام ١٩٢٩ "حظيرة" فى وادى سان فيرناندو للديكورات الخارجية والمواقع الطبيعية، واستحوذ فى عام ١٩٣٠ على الأسهم الأمريكية فى الشركة السينمائية الفرنسية العملاقة باتيه، بما فى ذلك تسهيلات الإنتاج، والفنانون المتعاقدون مع الشركة، وقسم للجريدة السينمائية، وشبكة توزيع عالمية.

لكن هذه المصادر المضافة أصبحت عبئًا كبيرًا عندما حل الكساد الكبير فى عام ١٩٣١، بالإضافة إلى العمليات الإنتاجية التى لا تتمتع بالكفاءة، وسلسلة دور العرض (كان ١٦٠ منها مملوكة ملكية كاملة، مما جعل شركة آر كيه أوه مسئولة تمامًا عن خدمة الرهن والدين). وفى محاولة لرفع الكفاءة، بالإضافة إلى زيادة جودة واتساق إنتاج الشركة، قام سارنوف بالمطاردة الحثيثة للشاب ديفيد سيلزينك، ابن رجل صناعة السينما الرائد والذى امتلك فى سن التاسعة والعشرين خبرة كبيرة كمسئول تنفيذى فى الإنتاج فى كل من شركتى إم جى إم، وباراماونت. وقام سارنوف بالتعاقد مع سيلزينك فى أكتوبر ١٩٣١، ليكون نائب رئيس الشركة المسئول عن الإنتاج،

وكانت التغيرات جارفة ومهمة، حيث قام سيلزينك بدمج الإنتاج فى "آر كيه أوه راديو" (الأستوديو الرئيس فى ٧٨٠ شارع جاور)، وقلل نفقات الإنتـاج إلى حد كبير، كما تعاقد مع ميريان سى كوبر (١٨٩٣-١٩٧٣) وباندرو إس بيرمان (١٩٠٥-١٩٩٦) كمساعدين تنفيذيين، وخطط لإعطائهما وحدتى إنتـاج خاصتين، كما تعاقد مع أشهر المخـرجين مثـل جـورج كيـوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، والنجمة كاثرين هيبورن (١٩٠٧-٢٠٠٣). وكان الذوق الخاص عند سيلزينك واضحًا، خاصة فـى العديـد مـن "أفـلام النـساء" والاقتباسات عن أعمال رفيعة كان مكتب نيويورك يرفضها، لكنهـا حققـت نجاحًا تجاريًا كبيرًا. ومن هذه الأفلام تلك التى أخرجها كيـوكر فـى عـام ١٩٣٢: "ما هو ثمن هوليود؟"، و"فاتورة طلاق"، وهذا الفـيلم الأخيـر مـن بطولة جون باريمور (١٨٨٢-١٩٤٢) وهيبورن فى أول أدوارها السينمائية. وأصبحت هيبورن هى بطلة فيلم كيوكر "نساء صـغيرات" (١٩٣٣) الـذى عزز نجوميتها.

ورغم ذلك النجاح، فإن مهارة سيلزينك التنفيذية اهتزت كثيرا مع إعادة التنظيم فى آر سى إيه فى عام ١٩٣٢، وأصبح رئيس شبكة إن بـى سـى ميرلين (دياك) آيلزورث فى الرئيس التنفيذى فى راديو آر كيه أوه (الشركة الأم لشركة أفلام آر كيه أوه). حاول آيلزورث إدارة الأسـتوديو الـسينمائى بالإضافة للشبكة الإذاعية، مما زاد الصراعات مع سـيلزينك، الـذى تـرك الشركة ليشرف على وحدته الإنتاجية الخاصة به فى إم جى إم فى بداية عام ١٩٣٣، قبل أسابيع قليلة من إفلاس آر كيه أوه، الذى استغرق عشر سنوات لكى تخرج الشركة منه، على عكس فوكس، وباراماونت، ويونيفرسال، التى

تعافت من إفلاسها فى وقت أقصر كثيرًا، وعلى رغم ذلك استمرت آر كيه أوه فى إنتاج وعرض الأفلام، وتمتعت بنجاح معقول فى منتصف الثلاثينيات، وعاد ذلك فى جانب منه إلى قرارات سيلزنيك الذى كان قد أصبح خارج الشركة، ومن هذه القرارات الموافقة والدعم لمشروع كوبر الأثير "كينج كونج" (١٩٣٣)، والذى شارك فى إنتاجه وكتابته، وإخراجه مع إيرنست بى شودساك (١٨٩٣-١٩٧٩). وعرض "كينج كونج" بعد شهرين من رحيل سيلزنيك عن الشركة (تذكر عناوين الفيلم اسمه كمنتج منفذ)، وحق نجاحًا تجاريًا ونقديًا كبيرًا. كما وافق سيلزنيك على اختبار شاشة قام به فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧)، مما أدى إلى تعاقد مع الشركة، ودور مساعد فى فيلم أواخر عام ١٩٣٣ "الطيران إلى ريو"، حيث اشترك للمرة الأولى مع جينجر روجرز (١٩١١-١٩٩٥) فى نمرة موسيقية.

ترك سيلزنيك وراءه مسئولين تنفيذيين مدربين هما كوبر وبان بيرمان، وقام كل منهما - ولفترة قصيرة - برئاسة قسم الإنتاج فى الشركة فى عام ١٩٣٣ و ١٩٣٤، ثم رحل كوبر ليبدأ شركة أفلام بايونير، وعاد بيرمان إلى صفوف الإنتاج، حيث كانت مسئوليته الرئيسة أفلام أستير وروجرز الموسيقية، التى كانت مهمة ماليًا بالنسبة لشركة آر كيه أوه فى فترة الكساد الكبير. ومن هذه الأفلام "الطلاق المرح" فى عام ١٩٣٤، "روبيرتا" و"قبعة عالية" فى عام ١٩٣٥، "اتبع الأسطول" و"زمن رقصة السوينج" فى عام ١٩٣٦، "فلنرقص" فى عام ١٩٣٧، "خالٍ من الهم" فى عام ١٩٣٨، "قصة فيرنون وإيرين كاسيل فى عام ١٩٣٩. وخمسة من هذه الأفلام الثمانية من إخراج مارك ساندريش (١٩٠٠-١٩٤٥)، الذى كان - إلى جانب بيرمان - هو العقل الرئيس وراء تلك المجموعة التى مزجت ببراعة بين نمطى الفيلم

الموسيقى الراقص والكوميديا الرومانسية، واستغل مهارة النجمين الكبيرة كممثلين وراقصين. وبينما أعطت أفلام أستير وروجرز لشركة آر كيه أوه توليفة نجوم مميزة، وسلعة مضمونة فى شباك التذاكر، كان بقية الإنتاج انتقائيًا وغير متسق إلى حد كبير. لقد قام بيرمان بالإشراف على أغلب الإنتاج من الدرجة الأولى، وكانت أغلب هذه الأفلام من إخراج مخرجين يتعاملون بالقطعة أو عقود غير حصرية، كما حدث مع فيلم جون فورد "المخبر" (١٩٣٥) الذى حقق نجاحًا مفاجئًا، وفاز بأوسكار الإخراج، وفيلم هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) "تربية طفل" (١٩٣٨)، كوميديا الاسكروبول الكلاسيكية (التى تعتمد على الحوار السريع وانقلابات المواقف - المترجم) من بطولة كارى جرانت وكاثرين هيبورن، والذى فشل نقديًا وتجاريًا حين عرضه الأول.

ويعود عدم اتساق إنتاج شركة آر كيه أوه فى الجانب الكبير من الأمر إلى التقلبات السريعة فى المسئولين التنفيذيين الكبار، والتنقلات فى الملكية والتحكم، فقد مر حوالى ستة مسئولين تنفيذيين فى الإدارة بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٨. وحدث تغير مهم فى الملكية فى عام ١٩٣٥، عندما اشترت شركة أطلس لفلويد أودلام نصف أسهم آر كيه أوه من آر سى إيه. وعلى رغم تراجع ملكية آر سى إيه. فإن ارتباطها بالبث الإذاعى - خاصة التليفزيون الذى كان آنذاك فى مراحله التجريبية - جذب المنتج الكبير والمستقل والت ديزنى، الذى ترك يونايتد أرتيستس (يو إيه) فى عام ١٩٣٦، من أجل صفقة توزيع آر كيه أوه. وسوف تؤجل الحرب العالمية الثانية وصول التليفزيون عقدًا آخر، لكنه صفقة ديزنى أعطت آر كيه أوه أفضل أفلامها فى تلك المرحلة، وهو "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة"، الذى عرض فى أواخر عام

١٩٣٧، وكان أول أفلام التحريك الطويلة من ديزنى، وأكبر نجاح تجارى فى هوليود فى عقد الثلاثينيات.

إعادة صياغة على نموذج يونايتد أرتيستس

كان نجاح فيلم ديزنى "الأميرة البيضاء" قاطرة لتغيرات كبرى فى سياسات إنتاج وتسويق شركة آر كيه أوه، والتى تبلورت بعد وصول جورج شافر (١٨٨٨-١٩٨١) كرئيس لشركة آر كيه أوه فى أواخر عام ١٩٣٨. كان شافر هو المدير التنفيذى لشركة يونايتد أرتيستس، وتم التعاقد معه لكى يقتبس نموذجها ويطبقه فى آر كيه أوه، أى تمويل وتوزيع أفلام الدرجة الأولى التى يتم إنتاجها بشكل مستقل. وتولى شافر التحكم الكامل فى الأستوديو، وحل محل بان بيرمان الذى أعيد إلى فترة ثانية كرئيس إنتاج، كما حقق شافر اتساقًا حقيقيًا لأول مرة فيما يتعلق بالإدارة والرؤية الإبداعية للشركة منذ إنشائها. وتصادم بيرمان مع شافر، ليقبل بسرعة وظيفة فى إم جى إم، رغم أنه أكمل إنتاج موسم عام ١٩٣٩، الذى كان انتقائيًا تمامًا لكنه كان أيضًا الأقوى فى تاريخ الشركة. وتضمن إنتاج هذا العام "جونجا دين"، المستوحى عن فانتازيا المغامرات من تأليف كيبلينج، والذى أخرجه جورج ستيفنس وقام ببطولته كارى جرانت، ودوجلاس فربانكس جونيور (١٩٠٩-٢٠٠٠)، وفيكتور ماكلاجلن (١٨٨٣-١٩٥٩)، و"علاقة حب" الدراما الرومانسية من بطولة إيرين دون (١٨٩٨-١٩٩٠) وتشارك بوايـيه (١٨٩٩-١٩٧٨)، والذى كان من تأليف وإنتاج وإخراج ليو ماكارى، و"قصة فيرنون وإيرين كاسيل" فيلم سيرة الحياة الموسيقية الذى كان آخر الأفلام التى

اشترك فى بطولتها أستير وروجرز فى شركة آر كيه أوه، وأخرجه المخرج الجديد جارسون كانين (١٩١٢-١٩٩٩)، و"أحدب نوتردام"، المقتبس عن رواية فيكتور هيجو، وبطولة تشارلز لوتون (١٨٩٩-١٩٦٢)، وإخراج ويليام ديتيرل (١٨٩٣-١٩٧٢).

وخلال ذلك، قام شافر بالتعاقد أو مد فترة التعاقد لعدد من الصفقات المستقلة مع سينمائيين، مثل هوكس وماكارى، ونجوم كبار مثل جرانت ودون. وفى الحقيقة أنه بحلول عام ١٩٤٠ كانت جينجر روجرز هى النجم الكبير الوحيد تحت التعاقد مع آر كيه أوه، وبعد أدائها فى "كيتى فويل" (١٩٤٠) الذى فازت عنه بالأوسكار منحت اتفاقية محدودة غير حصرية فى عام ١٩٤١ (أى أنه كان يمكنها بطولة أفلام لشركات أخرى أيضًا - المترجم). ووقع شافر صفقة توزيع مع سام جولدوين فى ذلك العام، كانت مشابهة لصفقة ديزنى فى أنه كان لجولدوين أستوديو خاص به، وتاريخ فى الصناعة، مما أتاح له أن يمول وينتج بشكل مستقل، بحيث تقوم آر كيه أوه بالتوزيع. وقدم كل من ديزنى وجولدوين العديد من أفلام آر كيه أوه المحترمة من بطولة نجوم كبار فى بداية الأربعينيات، ومنها أفلام ديزنى "بينوكيو" (١٩٤٠)، "دامبو" (١٩٤١)، "فانتازيا" و"بامبى" (١٩٤٢)، وأفلام جولدوين مثل "الثعالب صغيرة" (١٩٤١) الميلودرامى من بطولة بيتى ديفيز (١٩٠٨-١٩٨٩) وإخراج ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، و"كرة النار" (١٩٤١) الكوميدى من نوع الاسكروبول من إخراج هوارد هوكس وبطولة جارى كوبر (١٩٠١-١٩٦١) وباربرا ستانويك، و"عروس اليانكى" (١٩٤٢) فيلم سيرة الحياة من بطولة كوبر وبيب روث، وإخراج سام وود، (١٨٨٣-١٩٤٩). كما وقع شافر صفقة بفيلمين فى عام ١٩٤٠ مع ديفيد سيلزنيك،

ليخرجهما ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كانت نتيجتهما الكوميديا الرومانسية سيئة التجهيز "مستر ومسز سميث" (١٩٤١)، بالإضافة إلى الفيلم الناجح - وذى الإخراج القوى مرة أخرى - من نوعية فيلم التسويق النفسى "شك" (١٩٤١)، من بطولة كارى جرانت وجوان فونتين (ولدت عام ١٩١٧) التى فازت بالأوسكار عن دورها.

وكانت أهم صفقات شافر المستقلة مع أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، الذى وقع عقدًا بسنتين فى يوليو ١٩٣٩، ليمنح ذلك الطفل المعجزة، فى عالم المسرح والراديو، والبالغ من العمر أربعة وعشرين عامًا (والذى يقوم بأكثر من دور فى عملية صنع الفيلم) لكى ينتج، ويكتب، ويخرج، ويمثل فيلمين. وتضمنت الصفقة أجورًا كبيرة لكل من ويلز وفرقة مسرح ميركيرى، كما منحت ويلز اشتراكًا فى الأرباح عن كل فيلم مادام قد ظل فى إطار البرنامج والميزانية المقررين. وبعد بدايتين لم يتحققا، من بينهما اقتباس عن رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"، رفضته آر كيه أوه بسبب التكاليف، اتفق ويلز أخيرًا مع كاتب السيناريو المخضرم هيرمان جيه مانكفيتش (١٨٩٧-١٩٥٣) على سيرة حياة شبه خفية لإمبراطور الصحافة (والمنتج الهوليودى) ويليام راندولف هيرست (١٨٦٣-١٩٥١). وكانت النتيجة بالطبع هى فيلم "المواطن كين"، أهم أفلام آر كيه أوه طوال تاريخها، وربما أهم أفلام هوليود أيضًا. ثم أتبع ويلز باقتباس عن رواية بوث تاركينجتون "آل أمبرسون العظماء"، الذى قام بمونتاجه ويلز مع روبرت وايز (١٩١٤-٢٠٠٥) فى ديسمبر ١٩٤١، عندما دخلت أمريكا الحرب

العالمية الثانية، وذهب ويلز إلى أمريكا الجنوبية لمشروع تسجيلى. وفى ذلك الوقت تلقى وايز تعليمات باختصار الفيلم زائد الطول (والذى كان قد تجاوز الميزانية)، ويصنع نهاية متفائلة جديدة كانت مناقضة لرؤية ويلز على نحو واضح. وفشل الفيلم تجاريًا ونقديًا عند عرضه فى يوليو ١٩٤٢، بعد أسابيع من تقديم شافر استقالته ورحيله عن الأستوديو.

التعافى فى زمن الحرب

كان رحيل شافر عن آر كيه أوه فى منتصف عام ١٩٤٢ علامة على زيادة المخاوف المالية فى الشركة، التى لم تعد لتحقيق أرباح متسقة على رغم قرب نهاية فترة الكساد الكبير، وعلى رغم تحقيق نجاح فى عام ١٩٣٩ (وإن انتهى العام بخسارة إجمالية)، ورغم التعافى من الإفلاس فى يناير ١٩٤٠. وفى بدايات عام ١٩٤٢ بدا واضحًا أن "ازدهار الحرب" سوف يكون دافعًا جديدًا مثلما كان ازدهار السينما الناطقة التى أدت لولادة آر كيه أوه، لكن الشركة استمرت فى تحقيق خسائر على رغم الظروف الاجتماعية والاقتصادية المواتية، بينما كان المنافسون الكبار يحققون أرقامًا قياسية. وقرر فلويد أودلام (١٨٩٢-١٩٧٦) أن يتولى المسئولية، وأزاح شافر ومعظم المسئولين التنفيذيين فى يونيو ١٩٤٢، (من فيهم الرئيس السابق لإدارة ميثاق الإنتاج – الرقابة – جوبرين، الذى عمل لفترة قصيرة وكارثية كرئيس للإنتاج)، وتعاقد مع تشارلز كورنر ليدير الأستوديو ويشرف على الإنتاج. واستمر كورنر فى تنظيف الشركة، لينتهى عقد ويلز وفرقة مسرح

ميركيرى، وبدت النتائج واضحة فى تقرير الموازنة، فقد حققت الشركة أرباحًا متواضعة فى عام ١٩٤٢، ثم وصلت إلى أرقام قياسية فى الإيرادات.

وكان السر وراء هذا النجاح فى فترة الحرب هو أن كورنر قلل الاعتماد على المستقلين من خارج الشركة، كما ركز بقوة على إنتاج الأنماط الفيلمية التى توازن بين التكاليف والأرباح. وتضمن ذلك عودة إلى أفلام الويسترن حرف (ب) والسلاسل منخفضة الميزانية التى تقدم شخصية فالكون (الصقر) من بطولة جورج ساندرز (١٩٠٦-١٩٧٢)، وطرزان من بطولة جونى ويستموللر (١٩٠٤-١٩٨٤)، والمكسيكى سبيتفاير من بطولة لوبى فيليز (١٩٠٨-١٩٤٤). وبينما ضمنت هذه الأفلام عائدات مطردة، فإن آر كيه أوه أقبلت على مخاطرات أكبر وحققت عائدات أكثر مع أفلام مبدعة ذات أسلوب متميز وقريبة من أفلام الدرجة الأولى، والتى تم صنعها بميزانيات حرف (ب) أو أكثر قليلاً، لكنها ذات كفاءة تجعلها تتنافس فى أسواق العرض الأول. وهناك شخصيتان مهمتان هنا تم التعاقد معهما: المنتج فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١) والمخرج إدوارد ديمتريك (١٩٠٨-١٩٩٩). قام ليوتون بالتوقيع مع آر كيه أوه فى عام ١٩٤٢، وأنشأ "وحدة لأفلام الرعب" أنتجت الأفلام المتواضعة التى حققت نجاحًا فى فترة الحرب، مثل "الناس القطط" (١٩٤٢)، "لقد مشيت مع زومبى" (١٩٤٣)، "لعنة الناس القطط" (١٩٤٤)، "خاطف الأجساد" (١٩٤٥). وكانت هذه الأفلام تحتشد بالأجواء المنذرة بالخطر، لكنها خالية من النجوم، والإبهار والمؤثرات الخاصة، وأكملت الأفلام التى أخرجها ديمتريك من نوعية التشويق القاتم. كان ديمتريك مونتيرًا سابقًا، ثم أصبح السينمائى الأكثر إبداعًا وغزارة فى الإنتاج فى شركة آر كيه أوه خلال فترة الحرب، وصقل مهاراته الإخراجية

فى سلاسل الأفلام حرف (ب) قبل أن يحقق نجاحه الأكبر فى عـــام ١٩٤٣ بفيلمين ميلودراميين هما "أطفال هتلر" و"وراء الشمس الصاعدة"، وتبعهمـــا بفيلمين نوار كلاسيكيين هما "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤) و"محاصر" (١٩٤٥). كما أظهر ديمتريك قدرته على العمل مع نجوم كبار فى "الرفيـــق اللطيـــف" (١٩٤٤)، وهو ميلودراما عن الجبهة الداخلية من بطولة جينجر روجرز.

واستمرت آر كيه أوه فى التعامل أحيانًا مع أفلام مستقلة خلال فتـــرة الحرب، مثل الفيلم نوار المهم فى عام ١٩٤٥ مـــن إخــراج فريتـــز لانـــج (١٨٩٠-١٩٧٦) "امرأة فى النافذة"، والذى أنتجتـــه أفـــلام إنترناشـــيونال. واستمر ذلك بغزارة أكبر بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٦، عندما انتهت الحرب وقل الطلب كثيرًا على أفلام حرب (ب). ومن أهم هذه الأفلام المستقلة فـــيلم ليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩) "أجراس سانتا مارى" (١٩٤٥)، والذى كـــان جزءًا ثانيًا من فيلمه الناجح فى عام ١٩٤٤ لشركة باراماونت "المضى فـــى طريقى"، ثم فيلم "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦) مـــن إخـــراج فرانـــك كـــابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، الذى لم يحقق نجاحًا تجاريًا أو نقديًا مع عرضـــه الأول، وكذلك الفيلم من إنتاج جولدوين وإخراج وايلر عن دراما "إعادة التأهيل" بعد الحرب" أفضل سنوات حياتنا"، الذى كان أكبر نجاحات آر كيه أوه خلال ذلك العقد. كما قامت الشركة بعقد صفقة مهمة وغير عادية مع سيلزنيك فى عام ١٩٤٥، على أفلام ذات باقات معدة سلفًا، وتضمنت أفلامًا ناجحة مثل "سيئة السمعة" (١٩٤٦)، "ابنة المزارع" و"الأعزب والمراهقة" (١٩٤٧). وأعطـــت الصفقة لسيلزنيك مشاركة فى الأرباح، بالإضافة إلى مقابل مادى لخدماته فى تقديم نجوم ومواهب لهذه الأفلام، كان منهم المنتج دور ســـكارى (١٩٠٥-١٩٨٠)، الذى أصبح أكبر منتج مستقل مرتبط مع شركة آر كيه أوه.

لكن مصائر الشركة شهدت تحولاً مفاجئًا فى بدايات عام ١٩٤٦ مع وفاة تشارلز كورنر، وأدى ذلك إلى تغييرات فى المستويات التنفيذية، وصعود سكارى ليصبح رئيس الأستوديو. وأدى ذلك إلى انتعاش قصير فى الشركة، بفضل باقات سيلزينك، والتخصص فى أفلام النوار التشويقية مثل "تقاطع النيران" و"من الماضى" (١٩٤٧). لكن نظام سكارى لم يعش طويلاً بسبب شراء هوارد هيوز لشركة آر كيه أوه من فلويد أودلام فى مايو ١٩٤٨، وأغلق هيوز الأستوديو على الفور ليعيد تنظيم الإنتاج ويطرد الشيوعيين، وهى العملية التى كانت قد بدأت فى أواخر عام ١٩٤٧، عندما أدين ديمتريك والمنتج أدريان سكوت (١٩١٢-١٩٧٣) - وكانا اثنين من المجموعة التى سميت "عشرة من هوليود" - بتهمة "ازدراء الكونجرس"، وتم طردهما من شركة آر كيه أوه بعد فترة قصيرة من عرض فيلمهما الناجح "تقاطع النيران". وكان طرد فنانين من الشركة قد تزايد مع وصول هيوز، وشمل ذلك طرد الرئيس المساعد بيتر راثفون، واستقالة دور سكارى، الذى رحل إلى إم جى إم فى يوليو ١٩٤٨، عندما عاودت آر كيه أوه الإنتاج.

أفول وسقوط آر كيه أوه

عندما أعيد فتح الأستوديو، كان هيوز يشرف على كل عناصر الإدارة والإنتاج، وكانت النتائج كارثية. قامت آر كيه أوه بعرض أفلام مهمة قليلة فى بداية نظام هيوز، وكان أغلبها قد بدأ إنتاجه فى ظل فترة سكارى، ومن بينها فيلمان نورا كلاسيكيان هما "المؤامرة" (١٩٤٩) من إخراج روبرت وايز، و"إنهم يعيشون خلال الليل" (١٩٤٨) من إخراج المخرج الجديد

نيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩). كما صنع ميريان كوبر وشريكه فى شركة آرجوزى، جون فورد، أول فيلمين من ثلاثية شهيرة عن الفروسية فى آر كيه أوه، هما "قلعة آباشى" (١٩٤٨) و"ارتدت شريطًا أصفر" (١٩٤٩). لكن لم تكن هناك أفلام مهمة أخرى فى أواخر الأربعينيات، بينما أصبحت آر كيه أوه فى ظل هيوز هى الملجأ الأخير للصفوف الجديدة للمنتجين والمخرجين والنجوم المستقلين.

وتزايدت مشكلات آر كيه أوه فى بداية الخمسينيات، مع تزايد اهتمام هيوز بالدعاوى القضائية وعقد صفقات أكثر من الإنتاج السينمائى. لقد باع جزءًا حاكمًا من أسهم الشركة ثم أعاد شراءها فى عام ١٩٥٢، وتزايدت خسائر الشركة، وفى عام ١٩٥٤ حاول شراء كل المخزون من الأسهم فى محاولة لخفض الضرائب، لكن هذه المحاولة أعيقت على يد فلويد أودلام، الذى قرر أن يعيد شراء آر كيه أوه، وحارب هيوز من أجل التحكم فى الشركة حتى منتصف عام ١٩٥٥، حين باع هيوز أسهمه لشركة جنرال تيليراديو، التى كانت من فروع "شركة الإطارات والمطاط". وكان المالك الجديد أكثر اهتمامًا بمكتبة آر كيه أوه لاستخدامها فى التليفزيون من اهتمامه بعمليات الإنتاج، التى تراجعت إلى حوالى عشرة أفلام كل عام، القليل منها يستحق الاهتمام. وكانت هناك أفلام من ديزنى، مثل "جزيرة الكنز" (١٩٥٠)، و"أليس فى بلاد العجائب" (١٩٥١)، وبعض أفلام النوار التشويقية مثل فيلم راى "على أساس خطر" (١٩٥٢). كما أدى التعطش لوجود أفلام إلى عرض فيلم المخرج اليابانى أكيرا كيروساوا "راشومون" (١٩٥٠)، الذى عرض فى أمريكا فى عام ١٩٥٢. وكانت الشركات السينمائية الكبرى تنتج أفلامًا ناجحة للمنافسة مع التليفزيون، وحاول هيوز عبثًا أن يحافظ على

الإيقاع مع أفلام فشلت مثل "ابن سندباد" (١٩٥٥) و"المنتصر" (١٩٥٦)، وهذا الفيلم الأخير تكلف ٦ ملايين دولار، ومن بطولة جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩) فى دور القائد المغولى. وكانت الكارثة الكبرى لنظام هيوز هو فيلم "طيار الطائرة النفاثة"، وهو المشروع الذى بدأ فى عام ١٩٤٩، ولم يستكمل إلا فى عام ١٩٥٧، بعد تقريبا عامين من رحيل هيوز عن الشركة، وتم توزيعه عن طريق الشركة الأخرى يونيفرسال إنترناشيونال.

وشهدت الشركة فترة قصيرة فى النشاط الإنتاجى بعد شراء جنرال تيليراديو لشركة آر كيه أوه مباشرة، لكن كان من الواضح أن نهاية الشركة بدت قريبة. وخلال أسابيع من صفقة الشراء فى يوليو ١٩٥٥، ذهبت مكتبة آر كيه أوه التى تتضمن ٧٥٠ فيلمًا للبث فى التليفزيون، وكان ذلك أولى الصفقات من نوعها بالنسبة لمكتبة شركة سينمائية كبرى، والتى فتحت فيضان بيع أو تأجير أفلام هوليودية مهمة للوسيط التليفزيونى الوليد. وبحلول عام ١٩٥٧، توقف نشاط آر كيه أوه تمامًا فى مجال الإنتاج والتوزيع، وحدث الأفول الفعلى فى العام الذى بيعت فيه الشركة إلى ديزيلو، منتجة السلسلة الناجحة التى كانت تملكها لوسيل بول وديزى آرناز، اللتين كانتا فى السابق فى تعاقد مع آر كيه أوه.

وفى ذلك الوقت بيعت كل أصول الشركة باستثناء السيناريوهات التى لم يتم إنتاجها، وحقوق إعادة صنع أفلام عن أفلام الشركة التى أنتجت من قبل، وبالطبع علامتها التجارية. وكانت هناك جهود استمرت سنوات لاستغلال أحد هذه الأصول لصنع مشروع سينمائى ناجح، مثل الشراكة فى أوائل الثمانينات مع شركة أفلام يونيفرسال، التى أدت إلى أفلام مثل "أفضل ماخور صغير فى تكساس" (١٩٨٢)، وإعادة صنع "الناس القطط" (١٩٨٢).

وفى عام ١٩٨٩ قام الممثل تيد هارتلى وزوجته دينا ميريل بشراء آر كيه أوه، وحاولا إعادة النشاط إلى الأستوديو، واشتركا فى تمويل إعادة صنع بعض كلاسيكيات الشركة مثل "جو يونج القوى" (١٩٩٨)، و"آل أمبرسون العظماء" (٢٠٠٢، لشبكة تليفزيون الكيبل "إيه آند إى"). وهكذا استمرت آر كيه أوه، على رغم أن دورها كأستوديو يمارس الإنتاج والتوزيع قد انتهى من زمن طويل.

انظر أيضاً:

"نظام النجوم"، "النجوم"، "نظام الأستوديو"، "شركة والت ديزنى".

FURTHER READING

Berg, A. Scott. *Goldwyn: A Biography*. New York: Knopf, 1989.

Croce, Arlene, *The Fred Astaire & Ginger Rogers Book*. New York: Outerbridge & Lazard, 1972.

Deitrich, Noah, and Bob Thomas. *Howard: The Amazing Mr. Hughes*. Greenwich, CT: Fawcett, 1972.

Haver, Ronald. *David O. Selznick's Hollywood*. New York: Knopf, 1980.

Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego, CA: A. S. Barnes and London: Tantivy Press, 1981.

Jewell, Richard B. with Vernon Harbin. *The RKO Story*. New York: Arlington House, 1982.

Lasky, Betty. *RKO: The Biggest Little Major of Them All*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1984.

Thomson, David. *Showman: The Life of David O. Selznick*. New York: Knopf, 1992.

Velvet Light Trap, Special Issue on RKO, no. 10, Autumn 1973.

Thomas Schatz

أورسون ويلز

ولد باسم جورج أورسون ويلز، فى كينوشا بولاية ويسكونسين

فى ٦ مايو ١٩١٥، توفى فى ١٠ أكتوبر ١٩٨٥

يظل أورسون ويلز واحدًا من أكثر الشخصيات أسطورية وتناقضًا فى هوليود، بفضل دوره فى صنع "المواطن كين" (١٩٤١)، الذى يعد على نطاق واسع الإنجاز الأهم فى هوليود، وصراعه المستمر مع نظام الأستوديو. وكان الدخول التاريخى لأورسون ويلز إلى هوليود نتيجة موهبته مبكرة النضج، والظروف الخاصة للصناعة فى تلك الفترة.

ولد ويلز فى عائلة ميسورة بالغرب الأوسط فى أمريكا، وكان طفلاً موهوبًا طور اهتماماته المبكرة بالمسرح والفنون، وسافر كثيرًا، وبدأ حياته فى التمثيل فى برودواى والراديو وعمره عشرون عامًا. واشترك مع جون هاوسمان فى تكوين فرقة مسرح ميركيرى فى عام ١٩٣٧، وبدأ مسلسله الدرامى الإذاعى فى "سى بى إس" بعد ذلك بعام، حيث قدم اقتباسًا عن عمل إتش جى ويلز "حرب العوالم" فى ليلة عيد الهالوين عام ١٩٣٨، وتسبب فى حدوث إثارة فى أمريكا كلها، وجذب اهتمام هوليود، خاصة جورج شافر الذى كان يبحث عن مواهب جديدة، يدعم بها إنتاج أفلام شركة آر كيه أوه من الدرجة الأولى، بينما كانت الولايات المتحدة تنفض عن نفسها آثار الكساد الكبير.

وفى يوليو ١٩٣٩ وقّع شافر مع ويلز عقدًا غير مسبوق لمدة عامين، ولصنع فيلمين كمنتج ومخرج وكاتب وممثل. واحتفظ ويلز بالتحكم الكامل

فى كل عناصر إنتاج أفلامه، بما فى ذلك النسخة النهائية، مادام قد ظل فى حدود الميزانية والجدول التى وضعتها الشركة. أثارت تلك الاتفاقية استياءً عامًا فى هوليود، لكنها غيرت جذريًا من السلطة الإبداعية للسينمائيين، وتمتع ويلز بالتحكم الفنى على فيلمه "المواطن كين"، لكن الجدل الذى أحيط بعرضه، وتواضع إيراداته فى شباك التذاكر، وترجع سلطة شافر ذاته داخل الشركة، أدت جميعًا إلى فقدان ويلز السلطة على فيلمه التالى، الذى كان اقتباسًا عن رواية بوث تاركينجتون لعام ١٩١٨ "آل أمبرسون العظماء"، الذى قام ويلز بمونتاجه فى عام ١٩٤١، عندما غير الهجوم على بيرل هاربر فى ٧ ديسمبر مصير ويلز وفيلمه معًا تغييرًا كبيرًا. فبتوصية من نيلسون روكفلر، وبدعم من "سياسة الجار الطيب مع أمريكا اللاتينية" خلال فترة الحرب العالمية الثانية، ذهب ويلز إلى أمريكا الجنوبية لصنع فيلم "إنه حقيقى تمامًا"، والذى كان مزيجًا تجريبيًا من السينما الروائية والتسجيلية لم يكتب له الاكتمال. وفى الوقت ذاته قرر المسئولون الكبار فى أر كيه أوه أن فيلم "أمبرسون" شديد الطول والبطء، وكلفوا المونتير روبرت وايز بالاختصار الشديد للفيلم، وإعادة تصوير النهاية الكئيبة لتحل محلها نهاية أكثر تفاؤلاً.

وتلك كانت نهاية علاقة ويلز مع آر كيه أوه، لتبدأ علاقة حب وكره متبادلة بين ويلز وقوى شركات هوليود، واستمرت هذه العلاقة طوال عقود، وأعادت فى النهاية صياغة دور الفنان الذى تحول إلى ضحية بأبعاد أسطورية. ورغم أنه سوف يعيش حياة فنية ناجحة كممثل، فإن معظم أفلام التالية اضطرت للتنازلات بسبب التمويل غير الكافى، بما فى ذلك الأفلام التى صنعها خارج هوليود.

مشاهدات مقترحة:

"كممثل: "الرجل الثالث" (١٩٤٩)، كممثل ومخرج: "المــواطن كــين" (١٩٤١)، "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، "مستر أركادين" (١٩٥٥)، "لمسة الشر" (١٩٥٨)، "قرع الأجراس فى منتصف الليل" (١٩٦٦). كمخــرج: "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢).

توماس شاتز

FURTHER READING

Callow, Simon. *Orson Welles: The Road to Xanadu*. New York: J. Cape, 1995.

Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book: Raising Kane*. Boston: Little, Brown, 1971

McBride, Joseph. *Orson Welles*. New York: Viking, 1972.

Mulvey, Laura. *Citizen Kane*. London: British Film Institute, 1992.

Perkins, V. F. *The Magnificent Ambersons*. London: British Film Institute, 1999.

Thomas Schatz

فال ليوتون

ولد باسم فلاديمير إيفان ليفنتون، يالتا، أوكرانيا، روسيا

فى ٧ مايو ١٩٠٤، توفى فى ١٤ مارس ١٩٥١

كان فال ليوتون من شخصيات هوليود المهمين فى الأربعينيات، واشتهر أساسًا بإنتاج سلسلة من الأفلام خلال فترة الحرب من نوعية أفلام الرعب المبتكرة من حرف (ب) لشركة آر كيه أوه. وكانت وحدة ليوتون الإنتاجية، وقيامه بدور المنتج والكاتب معًا، إشارة على نزعات مهمة أخرى فى صناعة السينما، عندما كانت آر كيه أوه تحاول رفع مستوى أفلام حرف (ب)، لاستغلال السوق المتعطشة لأفلام الدرجة الأولى خلال ازدهار فترة الحرب.

هاجر ليوتون من روسيا إلى الولايات المتحدة وعمره عشر سنوات، وقامت على تربيته أمه وشقيقته التى كانت الممثلة المسرحية والسينمائية آلا نازيموفا. وبعد الدراسة فى كولومبيا، ذهب للعمل فى إم جى إم، حيث أصبح محرر القصة لدى المنتج ديفيد سيلزنيك، واستمر فى هذه الوظيفة فى شركة أفلام إنترناشيونال التى امتلكها سيلزنيك من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٢، وعمل فى أفلام مثل "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) و"ريبيكا"، قبل أن يوقع مع آر كيه أوه، حيث كانت مهمته إنتاج مشروعات منخفضة الميزانية بقيم إنتاجية من الدرجة الأولى. وقام بتكوين وحدة تمتعت بنجاح سريع مع أول جهوده "الناس

القطط" (١٩٤٢)، وهو فيلم تشويق قاتم حول فتاة صربية تصل حديثًا إلــى نيويورك، وتصبح نمرة ضارية عندما تستثار جنسيًا. أحيا النجاح المتواضع للفيلم نمط أفلام الرعب، وأدخل بعدًا نفسيًا جنسيًا، وجلب أجواء "محلية" حيث دار في نيويورك. كما أن الاستخدام الكثير للظلال ومشاهد الليل أفادت عمليًا وأسلوبيًا، إذ غطت على المصادر المحدودة للفيلم.

وبعد "الناس القطط"، أنتج ليوتون "تنويعًا أنثويًا مخيفًا على فيلم الرعب مع "لقد مشيت مع زومبى" (١٩٤٣)، وهو إعادة خلق لرواية "جين آير" على طريقى "ريبيكا". وفى تعاقب سريع صنعت الوحدة "الرجل الفهد"، "الـضحية السابعة"، "السفينة الشبح" (كلها عام ١٩٤٣)، و"لعنة الناس القطط" (١٩٤٤). وكانت تلك جميعًا أفلام ذات تكاليف منخفضة، وبالأبيض والأسـود، وذات أزمنة عرض قصيرة، وحققت نجاحًـا مــع النقــاد والجمــاهير. وكانــت الشخصيات المهمة التى صنعها المخرج جاك تورنيــه، ومــدير التـصوير نيكولاس موسوراكا، والمخرج الفنى ألبيرت داجوستينو، ومصمم الـديكور داريل سيلفيرا، والمؤلف الموسيقى روب ويب، وليوتون نفسه كمنتج وأحيانًا كمشارك فى الكتابة، عادة بالاسم المستعار "كارلوس كايث". (إلــى جانــب تورنيه، الذى أخرج أول ثلاثة أفلام من إنتاج ليوتون، أخرج له أيضًا مارك روبسون وروبرت وايز).

وتراجع نجاح ليوتون فى آر كيه أوه مع ثلاثة أفلام متعاقبة من بطولة بوريس كارلوف: "خاطف الأجساد"، "جزيرة الموتى" (١٩٤٥)، و"مستـشفى المجانين" (١٩٤٦)، وكانت جميعًا تدور فى أزمنة تاريخية وأجواء أجنبيــة، وأكدت على قدرة ليوتون على تحقيق جودة أفلام الدرجة الأولــى بميزانيــة

الدرجة الثانية، لكنها كانت عودة إلى أفلام الرعب الكلاسيكية، وتختلف تمامًا عن أفلام ليوتون السابقة، وعن أفلام رعب ما بعد الحرب في زمن القنبلة الذرية. وعندما فشل "مستشفى المجانين" في استعادة تكاليف إنتاجه، تراجعت آر كيه أوه عن تجديد عقد ليوتون، ليعمل حرًا بعدها، وأنتج ثلاثة أفلام روائية طويلة عادية، قبل موته المبكر بنوبة قلبية.

مشاهدات مقترحة:

"الناس القطط" (١٩٤٢)، "لقد مشيت مع زومبى" (١٩٤٣)، "الرجل الفهد" (١٩٤٣)، "الضحية السابقة" (١٩٤٣)، "لعنة الناس القطط" (١٩٤٤)، "خاطف الأجساد" (١٩٤٥).

FURTHER READING

McBride, Joseph. "Val Lewton, Director's Producer." *Action* 11 (January-February 1976): 11–16.

Newman, Kim. *Cat People*. London: British Film Institute, 1999.

Siegel, Joel E. *Val Lewton: The Reality of Terror*. London: Secker & Warburg/British Film Institute, 1972.

Telotte, J. P. *Dreams of Darkness: Fantasy and the Films of Val Lewton*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.

Thomas Schatz

أفلام الطريق

Road Movies

مصطلح "فيلم الطريق" مصطلح فضفاض، لأن كل الأفلام تقريبًا – روائية – أو غيرها – يمكن تفسيرها على أنها رحلة، والعديد من الأفلام الروائية تتبع الشخصيات من مكان إلى آخر. ولقد ظهرت عناصر فيلم الطريق فى أفلام العصر الكلاسيكى، لكن المصطلح تم تداوله لوصف مجموعة من "الأفلام الأمريكية الجديدة" فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهى الأفلام التى كانت تدور "على الطريق" بالفعل. وبالطبع فإن هذا النمط الفيلمى تنقل فى اتجاهات عديدة منذ ذلك الحين.

وفيلم الطريق نمط فيلمى متفرد فى السينما الأمريكية وجوهرى بالنسبة لها، فهو يجسد دراميًا ذلك الافتتان بالتنقل، وهو يستكشف تيمة الاستكشاف ذاتها، ويعيد اختراع سرد الرحلة الأدبى الكلاسيكى، ويأخذ الإلهام من "أوديسًا" هوميروس، وارتحالات أنبياء العهد القديم، والرحلات الملحمية لميجيل دى ثيرفانتيس (١٥٤٧-١٦١٦)، ومارك توين (١٨٣٥-١٩١٠)، ووالت ويتمان (١٨١٩-١٨٩٢)، وهناك تأثيرات أدبية أكثر مباشرة وحداثة عند جون شتاينبيك (١٩٠٢-١٩٦٨)، وجاك كيرواك (١٩٢٢-١٩٦٩). وتقدم أفلام الطريق شخصيات فى حالة انتقال، وهم عادة لامنتمون يعبرون

حدودًا جغرافية، لكنهم ينتهكون أيضًا الحواجز الأخلاقية. وأفلام الطريق تتأمل ذاتها فى التلاعب بين تقنية السيارة وتقنية الكاميرا، وهى تضفى حركة حيوية على الفرجة السينمائية التى تتضمن الحركة والسرعة، كما أنها تحتفى بالرحلة أكثر من احتفائها بالوصول إلى غاية الرحلة.

الصورة الأيقونية، والأسلوب، والتيمات

السينمائيون من كل أنحاء الخريطة السينمائية انجذبوا إلى فيلم الطريق، سواء السينما المستقلة منخفضة الميزانية، أم التيار السائد فى هوليود، أم السينما التجريبية، والتسجيلية، والنسوية، والشاذة، ومعظم صناعات السينما القومية. لكن هناك أفلامًا بعينها يمكن تحديدها، فهذا النمط الفيلمى يميل إلى السيارات والدراجات النارية فى قلب الحدث ومركزه (على رغم شيوع السفر بالقطار أو الحافلة أو حتى سيرًا على الأقدام). كما أنه يميل إلى الاعتماد على الصورة الأيقونية للطرق السريعة بين الولايات المتحدة ونقاط العبور على الحدود. والموتيفات البصرية ذات العلاقة هى المناظر الطبيعية المفتوحة الشاسعة، وخطوط الأفق الممتدة المثيرة. وعلامات الإرشاد على الطرق السريعة، والفنادق الرخيصة، والمطاعم، ومحطات التزود بالوقود، تعاود بدورها الظهور عند نقاط التحول والانقلاب فى الحبكات المختلفة.

وسواء كانت شخصيات أفلام الطريق تهيم على وجهها فى إيقاع بطيء، أم بسرعة جنونية بينما تطاردهم الشرطة، فإن من بين أهم السمات الجمالية الآسرة لهذا النمط الفيلمى الكاميرا المتحركة، التى توضع داخل

السيارة لتنظر خارجها، أو توضع خارج السيارة، سواء على غطاء المحرك، أم فى سيارة أخرى، أم فى طائرة مروحية قريبة، وهذه الكاميرا المتحركة تؤكد الحركة التى تقودها الحبكة، كما تمنح المتفرج إحساسًا حركيًا بأنه على الطريق. ومن السمات الأسلوبية المهمة الأخرى مشاهد المونتاج السريع الذى يوحى بإثارة قيادة السيارة، والالتقاطات الطويلة واللقطات العامة التى تعبر عن العبور السريع فى المكان والزمان، وأدوات تصميم الكادر بوضع إطار من الزجاج الأمامى والخلفى للسيارة. والنوافذ الجانبية، والمرآة الجانبية والخلفية. ومن السمات المميزة أيضًا للنمط الفيلمى التى تؤكد على الإحساس السينمائى بقيادة السيارة شريط الموسيقى بالغ الحيوية، خاصة الروك آند رول، وإيقاعات قوية تدفع الرحلة إلى الأمام.

كما يقوم فيلم الطريق بتأمل التكنولوجيا، فهو يصور التلاحم الحداثى الغامض بين السائق (الإنسان) والسيارة (الآلة). وفى الوقت ذاته، هناك موقف رعوى رومانسى يلهم الشخصيات أن تترك الحضارة رواء ظهورهم من أجل إعادة اكتشاف الطبيعة. ورحلات أفلام الطريق تتضمن فى العادة نوعًا ما من النقد الثقافى (الحضارى)، واستكشافًا يتجاوز المواضعات الاجتماعية المرتبطة بالمنزل، والعمل، والعائلة. ويميل إلى البناء السردى لفيلم الطريق إلى النهاية المفتوحة وإلى ما هو حداثى، مقابل ما هو كلاسيكى وخاضع للتوليفة الجاهزة. وتسود هنا طريقتان عامتان فى البناء السردى: الغزوة، والخارج على القانون، وفيلم الطريق من نوع الغزوة يستكشف التجربة الغامضة للاكتشاف، كما فى فيلم "أسفلت الطريق ذو الحارتين" (١٩٧١) أو "باريس، تكساس" (١٩٨٤). أما فيلم الطريق من نوع الخارج

على القانون فهو مدفوع على نحو يائس بجريمة، حيث تهرب الشخصيات من الشرطة. وهنا يبرز العاشقان من الخارجين على القانون، بمزيد من الجنس والعنف، كما فى "مميتة هى الأنثى" (الذى أعيد عرضه باسم "جنون السلاح"، ١٩٤٩)، و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤). والعديد من أفضل أفلام الطريق تجمع عناصر من سرد الخارج على القانون وسرد الغزوة معًا.

وبشكل خاص فإن هذا النمط الفيلمى يركز على زوج من السائق/ المسافر، عادة ما يكون صبى/ فتاة، كما فى "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، أو يركز على صديقين كما فى "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وهناك أفلام عن صديقتين مثل "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، أصبحت شائعة خلال التسعينيات. ومن التنويعات الأقل شيوعًا الوالد - الابن، أو الشرطى - السجين، كما أن من النادر أكثر أفلام الطريق التى تركز على جماعات، مثل "اركب الحافلة" (١٩٩٦)، أو على مسافر وحيد كما فى "نقطة الاختفاء" (١٩٧١). ومن التنويعات التى تركز على السيارة كوميديات الطريق مثل "اللعب مع كارثة" (١٩٩٦)، وأفلام رعب الطريق مثل "قرب الظلام" (١٩٨٧)، وأفلام السباق مثل "سباق الموت ٢٠٠٠" (١٩٧٥). وهناك أفلام فرق موسيقى الروك مثل "شبه مشهور" (٢٠٠٠)، والتى تقدم تنويعة أخرى على النمط. كما أن أفلامًا مثل "الطواف بالوطن جميل" (١٩٩٧) و"الرحلة" (١٩٩٨) تقدم أمثلة على أفلام الطريق التجريبية والتسجيلية الغريبة. وهناك أفلام قيادة سيارة "محاصرة" داخل المدن مثل "ساق التاكسى" (١٩٧٦) و"سرعة" (١٩٩٤)، حيث يحل طريق دائرى أو شبكة طرق المدينة مكان نقاط عبور الحدود أو الطرق الطويلة الكلاسيكية.

ظهر فيلم الطريق كنمط فيلمى متميز بالقرب من نهاية الستينيات، عندما بدأ جيل ازدهار الأطفال (الذى ولد فى أعقاب الحرب العالمية الثانية – المترجم) يقود السيارات ويركب الدراجات النارية على الطريق. ومع ذلك فإن بعض الأفلام النمطية الكلاسيكية طورت خلال الكساد الكبير عناصر من فيلم الطريق المعاصر، فبينما استخدم العديد من أفلام العصابات المبكرة مشاهد قيادة السيارة بشكل درامى، فإن الأفلام الاجتماعية كانت تُدخل الحركة على الطريق أحيانًا كجزء من نقدها السياسى الموجه، مثل "أطفال الطريق الأشقياء" (١٩٣٣)، والذى يكشف عن التحلل الاجتماعى الذى سببه الكساد الكبير، بأن يتتبع محاكمات أطفال مشردين يركبون السكك الحديدية. ومن الأفلام المهمة فى هذا المجال "كنت هاربًا من عصبة مساجين مقيدة بالأغلال" (١٩٣٢)، "أنت تعيش مرة واحدة" (١٩٣٧)، و"عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، كما استخدمت كوميديا الاسكروبول (والتى تعتمد على الحوار السريع والانقلابات الدرامية – المترجم) أحيانًا موتيفة الرحلة، لكى تقدم نوادر البطل والبطلة فى اختلافهما المسلى. وفيلم مثل "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤) يدمج رحلة الطريق فى سرده وتيمته، على رغم اختلاف البطل والبطلة فإنهما يمضيان فى لعبة انقلاب للأدوار، ويقعان فى الحب نتيجة السفر معًا، وتمضى أفلام أخرى فى هذا المجال مثل "القرن العشرون" (١٩٣٤) و"رحلات سوليفان" (١٩٤٢). كما أن فيلم الويسترن، بتأكيده على التجول، والهجرة، والحدود، يؤكد أيضًا على تأثيره فى تكوين فيلم الطريق،

وإن كان بشكل غير مباشر، وإذا كانت أفلام الويسترن تقدم عادة زمنًا قبل ظهور السيارات، فإن أفلام الطريق تحتوى على تلميحات لمطاردات رعاة البقر من خلال الأماكن البرية غير المروضة، مثل "عربة السفر" (١٩٣٩)، و"النهر الأحمر" (١٩٤٨)، و"الباحثون" (١٩٥٦).

ومن الأنماط الفيلمية الكلاسيكية ذات التأثير الأكثر مباشرة على فيلم الطريق الحديث نمط الفيلم نوار، الذى يرمز إلى الطريق باعتباره تهديدًا منذرًا بالشر، وتحويلة دائمة قد لا يستطيع المرء أبدًا الهروب منها. والكثير من النزعة القاتمة فى أفلام الطريق (بالإضافة إلى مظهره الذى يبدو كأنه فيلم حرف ب، منخفض الميزانية) يأتى من الفيلم الكلاسيكى "تحويلة" (١٩٤٥)، حيث يسافر رجل عبر البلاد لكى يتزوج حبيبته، لكن الرحلة تتحول تدريجيًا إلى كابوس من الجريمة والقتل، ويؤكد الفيلم على أن الرحلة تؤدى إلى تدمير هوية البطل ذاتها، كما فى فيلم "يائس" (١٩٤٧) أيضًا. وفى أفلام مثل "الشيطان يسافر على الطريق" (١٩٤٧)، و"المسافر على الطريق" (١٩٥٣)، تؤسس للخوف والتشويق فى السفر على الطريق بالركوب العشوائى فى السيارات، كما أن "يعيشون فى الليل" (١٩٤٨) و"جنون السلاح" نموذجان على فيلم النوار الذى يتضمن زوجًا من الخارجين على القانون فى الطريق. وجاذبية أفلام نوار الطريق لا تزال مستمرة فى أفلام نوار معاصرة، مثل "المسافر اوتوستوب" (١٩٨٦)، "ضلال" (١٩٩١)، "ريد روك غربًا" (١٩٩٢)، "رحلة المتعة" (٢٠٠١).

وفى الخمسينيات، ظهرت بعض أفلام الطريق الكوميدية، اتسمت بنوع من إحساس الأمان المتناقض مع معظم أفلام الطريق، ومنها آخر الأفلام التى

اشترك فيها بوب هوب وبينج كروسبى والتى تحمل فى عنوانها عبارة "الطريق إلى"، وهو "الطريق إلى بالى" (١٩٥٢)، وفيلم فينسينت مينيللى "المقطورة الطويلة، الطويلة" (١٩٥٤)، وآخر أفلام دين مارتين وجيرى لويس معًا "هوليود أم عربدة" (١٩٥٦). وبينما كانت أفلام الطريق فى الخمسينيات نادرة (ورديئة)، كانت هناك تطورات أدبية وثقافية أخرى لميلاد هذا النمط الفيلمى فى فترة ما بعد هوليود، باعتباره نمطًا فيلميًا مستقلاً. فإلى جانب الطرق السريعة التى تربط بين الولايات فى عصر أيزنهاور، كانت هناك ثقافة وليدة لشباب ما بعد الحرب بدأت فى الظهور مع أفلام مثل "الجامح" (١٩٥٣) و"متمرد بلا قضية" (١٩٥٥). وعلاوة على ذلك، ظهرت رواية فلاديمير نابكوف "لوليتا" فى عام ١٩٥٥، ثم رواية جاك كيرواك "على الطريق" فى عام ١٩٥٧، وهما روايتا طريق مهمتان تقطعان أمريكا جيئة وذهابًا، مع شحنة حسية قوية، وكانت تلك هى الفترة التى انطلق فيها الحراك الأمريكى فى شكل سياحة الطبقة الوسطى وحب التجوال المختلط بإحساس وجودى. ومع حلول منتصف الستينيات، وتوقف هوليود الكلاسيكية فجأة، وظهور ثقافة مضادة تحاول إعادة تعريف أمريكا، وصل فيلم الطريق إلى اكتماله.

وكان ابتعاد هذا النمط الفيلمى عن الإحساس بالأمان قد تجسد فى العديد من أفلام الشخصيات المتهورة، وأفلام الدراجات البخارية فى الخمسينيات والستينيات، وهى الأفلام التى تحتفى بتمرد الشباب البوهيمى الذى يرتدى السترات الجلدية، من خلال التثبيت الجنسى على صور السيارات والدراجات النارية. لكن الحقيقة أن فيلم آرثر بن "بونى وكلايد"،

وفيلم دينيس هوبر "الراكب المتمهل"، هما اللذان بدآ فيلم الطريق الحديث. فبالإضافة إلى كونهما نموذجًا على سينما المؤلف فى "السينما الأمريكية الجديدة، فإنهما يصوران الحراك باعتباره جوهريًا فى البناء السردى والتعليق السياسى، وأعادا اختراع روح "على الطريق" للجمهور الشاب المضاد للمؤسسات. واستخدم "بونى وكلايد" أجواء فترة الكساد الكبير ليعبر عن النضال المدنى فى الستينيات، وهو يحتفى ببطليه المشهورين الخارجين على القانون، باعتبارهما جرعة جنسية منشطة ضد الأجواء الخانقة فى المدن الأمريكية الصغيرة، وضد الجشع الرأسمالى بشكل عام. لكن "الراكب المتمهل" يبدو هو النموذج الأولى الحقيقى لهذا النمط الفيلمى، إذ يعبر بصراحة عن التحدى الذى تبديه الثقافة المضادة من خلال رحلة على الطريق. وهذا الفيلم المستقل الأمريكى المهم يستخدم الرحلة لكى يؤكد على أسلوب حياة بديل، ولكى يكشف عن القمع الخانق فى أمريكا المحافظة. ورغم رؤية الفيلمين التنبؤية عن الحركة والانتقال، فإنهما ينتهيان على نحو قاتم، فالأبطال المضادون يلقون مصرعهم على الطريق على أيدى متعصبين جنوبيين.

وفى ضوء النجاح الكبير للفيلمين، شهدت بداية السبعينيات غزارة فى أفلام الطريق، وتلك كانت العصر الذهبى لهذا النمط الفيلمى. ومع بروز حرب فيتنام وفضيحة ووترجيت، عبر الكثير من أفلام الطريق عن التحرر من أوهام فترة ما بعد الثقافة المضادة. وانطلاقًا من الطابع المتشائم الذى انتهى إليه "الراكب المتمهل"، كانت أفلام مثل "خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠)، "أسفلت من حارتين" (١٩٧٣)، "الأراضى البور" (١٩٧٣)،

"لصوص مثلنا" (١٩٧٤)، تصور أبطالاً مضادين ليسوا متأكدين أين يذهبون، ولماذا، كما أنها تقدم سردًا غير متسق ودوافع غامضة للشخصية، ورحلة "مختزلة" أكثر اضطرابًا وتشوشًا، لكنها مع ذلك تستكشف مناطق وجدانية غامضة. كما ألهم فيلم الطريق السنوات الأولى من "جيل مدارس السينما": فرنسيس فورد كوبولا "أهل المطر" (١٩٦٩)، ستيفن سبيلبيرج "مبارزة" (١٩٧١) و"قطار شوجارلاند السريع" (١٩٧٢)، ومارتين سكورسيزى "العربة السوداء بيرتا" (١٩٧٢) و"أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤)، وجورج لوكاس "نقوش أمريكية" (١٩٧٣).

فيلم الطريق ما بعد الحداثى، ومتعدد الثقافات

بينما استمر فيلم الطريق فى إثارة إعجاب السينمائيين المستقلين (والظهور بشكل ثابت فى المهرجانات السينمائية)، فإنه اتجه فى منتصف الثمانينيات إلى مركز ثقافة الفيلم الجماهيرى، وامتد بحدوده الفنية خلال التسعينيات، ليشمل طيفًا واسعًا من الأجواء، التى تتراوح من المفارقة الساخرة إلى العاطفية الجامحة والعنف البالغ الذى يعتمد على التقنيات العالية. ولم يكن من الغريب أن العديد من هذه الأفلام اتسمت بأنها ما بعد حداثية، وأكثر تعددًا من الناحية الثقافية.

ومن علامات نزعات فيلم الطريق خلال الثمانينيات "محاربة الطريق" (١٩٨٢، الذى حمل اسم "ماد ماكس ٢" فى بلده أستراليا)، بعنفه الكارتونى فى عالم ما بعد الدمار الشامل، وألعابه النارية المعقدة فى القيادة. وفيلم ديفيد

لينش الرهيب "متوحش القلب" (١٩٨٩) هو علامة ما بعد حداثية أخرى، فهو يعيد قصة الخارجينْ على القانون مع تلميحات لإلفيس وفيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩). وعلى العكس فإن أفلام جيم جارموش "أعزب من الفردوس" (١٩٨٤)، "ليسقط القانون" (١٩٨٦)، "الرجل الميت" (١٩٩٥)، تستخدم إحساسًا عبثيًا بلا مشاعر، من أجل تحديث حبكة الغزوة، والهروب من السجن، ورحلة الويسترن، على الترتيب. وفيلم جويل وإيثان كوين "تربية أريزونا" يثير السخرية من الخارجين على القانون مع مفارقة ساخرة ثقيلة، وفيلمها الأحدث "يا أخى أين أنت؟" (٢٠٠٠) يربط بين هوميروس وفيلم بريستون ستيرجيس "رحلات سوليفان"، لتصوير رحلة صعلكة (بيكاريسك) غريبة تدور فى أجواء الكساد الكبير. ومن أفلام محاكاة فيلم الطريق ما بعد الحداثية "تائه فى أمريكا" (١٩٨٥)، وقصص حقيقية" (١٩٨٦)، "أنبياء الرصيف" (١٩٩٢)، أما فيلم "رجل المطر" (١٩٨٨) فهو فيلم الطريق الأكثر جدية وعاطفية ويدور عن أناس من طبقة مرهفة، وهو فيلم الطريق الوحيد الذى فاز بجائزة أوسكار أفضل فيلم.

وفى بداية التسعينيات، ظهر فى فيلم الطريق مزيج متنوع من قيادة السيارات، وفيلم "ثيلما ولويز" نموذج على ذلك، فهو شديد الجماهيرية وأثار جدلاً للنزعة النسوية التى سيطرت على نمط فيلمى يسوده الرجال. ومن الواضح أن رحلة البطلتين اليائسة تعبر عن تمرد ضد إساءات النزعة الأبوية، ومن ناحية أخرى فإن بعض النقاد قد شعروا أنه قد تم حشر امرأتين فى نمط فيلمى عن الرجال، وبذلك فإن النزعة النسوية فيه قد تم تحييدها. وفى كل الأحوال فإن تلك هى الفترة التى بدأت فيها النساء فى الظهور بقدر

أكبر من الحيوية والاستمتاع فى الطرق السريعة على شاشة السينما، كما فى فيلم "الصبيان على الجانب" (١٩٩٥). وفيلم جاس فان سانت "إيداهو الخاص بى" (١٩٩١) هو استكشاف مثير للحياة على الطريق بالنسبة للشواذ فى الشمال الغربى من أمريكا، وفيلماه "راعى البقر مخزن الأدوية" (١٩٨٩)، و"حتى راعيات البقر تحصلن على البلوز" (١٩٩٣)، يتعقبان مسارات مسافرين مهمشين غير تقليديين. ومن أفلام الطريق التى كان لها منظور غير معتاد "النهاية الحية" (١٩٩٢)، فهو رحلة طريق عن مصابى الإيدز، وفيلم "إلى وونج فو، شكرًا على كل شىء! جولى نيومار" (١٩٩٥)، والذى يصور مجموعة متعددة الأعراق فى طريقها إلى هوليود، وفيلم "اركب الحافلة"، والذى يتتبع مسار مجموعة متنوعة من الرجال الزنوج الأمريكيين عبر البلاد نحو "مسيرة رجل المليون"، وفيلم "إشارات الدخان" (١٩٩٨) الذى يتتبع رحلة رجلين هنديين من الهنود الحمر نحو ما مر به أجدادهما من صدمات، ونحو سحر هذا التراث.

ومن أنواع الطريق المهمة الأخرى خلال التسعينيات فيلم الخارجين على القانون بالغ العنف، الذى يصب فى تصنيف فيلم الرعب بالتركيز على سفاحين مسافرين، وهو فى ذلك يعود فى بعض سماته إلى رواية "بدم بارد" (أو "مع سبق الإصرار") (١٩٦٦) من تأليف ترومان كابوتى، والفيلم المستقل المهم لكنه غير معروف "قتلة شعر العسل" (١٩٧٠)، فى أفلام مثل "كاليفورنيا" (١٩٩٣)، و"جيل الهلاك" (١٩٩٥)، و"الطريق الحر" (١٩٩٦)، و"انهيار" (١٩٩٧)، وهى أفلام تستخدم أسلوبًا مبالغًا فى الفيلم نوار، وعنفًا دمويًا، وتتبع قتلة يختفون على الطريق. وأخذ فيلم "قتلة بالفطرة" هذه النزعة

إلى ذرى جديدة، واستخدم جماليات أسلوب محطة "إم تـي فـي" (خاصـة المونتاج السريع الذى يسير فى خط زمنى واضح – المترجم)، لكى يـضفى هيبة وتمجيدًا على القاتلين، لكى يطرح أيضًا سؤالاً حول مثل هذا التمجيـد الثقافى.

أفلام الطريق فى السينما العالمية

تأثر فيلم الطريق بالويسترن والكساد الكبير، وصوَّر شبابًا وعشاقًا من الهيبيز الهاربين، وكان ذلك يبدو أمريكيًا بشكل واضح. ومع ذلك فإن هنـاك تقاليد عالمية. وبعض أفلام الطريق من سينما الفن الأوروبية فى الخمسينيات والستينيات تدرس الهوية الروحية أكثر من التمرد، أو الجريمـة، أو إبهـار قيادة السيارات. وأفلام مثل روبيرتو روسيلينى "رحلة فى إيطاليا" (١٩٥٣، إيطاليا)، وفيديريكو فيللينى "الطريق" (١٩٥٤، إيطاليا)، وإنجمار بيرجمـان "فراولة برية" (١٩٥٧، السويد)، تصور جميعًا حساسية وجوديـة. واقتـرب مخرج الموجة الجديدة الفرنسية جان لوك جودار من طابع الـنمط الفيلمـى الأمريكى فى "بيرو المجنون" (١٩٦٥) و"عطلة نهاية الأسـبوع" (١٩٦٧)، لكن مثل هذه الرحلات تقطعها استطرادات ذات مسحة أوروبية. وفيلم أنييس فاردا "المتشردة" (١٩٨٥) هو تنويع فرنسى غير عادى آخـر علـى فـيلم الطريق، فهو يمزج بين الروائى والتسجيلى لكـى يتحـدث عـن الأسـباب الاجتماعية لوفاة شابة بلا مأوى. وخرج فيم فيندرز من بين حركة الـسينما الألمانية الجديدة فى منتصف السبعينيات، وأسس شهرته مـن خـلال فـيلم

الطريق، ومعظم أفلامه الأولى مثل "أليس فى المـــدن" (١٩٧٤)، و"حركـــة غلط" (١٩٧٥)، وخاصة "ملوك الطريق" (١٩٧٦)، تبدو ارتحالات من خلال عين جيرمانية متأملة (تتسم بنوع من الأسى والحزن – المترجم). وبالفعـل فإن شخصيات فيندرز هم نازحون حزانى يحاولون التـــواؤم مـــع نـــدوبهم الداخلية.

ولعله من الغريب أن السينمائيين من أستراليا وكندا قد استخدموا فـيلم الطريق للتعبير عن التوترات حول الهوية القومية والحداثة. ومثل الولايـــات المتحدة، فإن هذين البلدين يملكان مساحات شاسعة من الأراضى البرية التى تشكل وجهًا لتراثهما الثقافى. وعادة ما تـــستخدم أفـــلام الطريـــق الكنديـــة والأسترالية هذه المغامرة على الحدود، لكى تعبر عن الصراعات بين ثقافـــة السكان الأصليين وثقافة المستعمرين، أو بين البيئة الحضرية الحديثة والبيئة الرعوية الغامضة. وفيلم "الرداء الأسود" (١٩٩١) من إخـــراج الأســـترالى بروس بيريسفورد، ويدور فى العوالم البرية لكندا القرن السابع عشر، يصور الرحلة الفاشلة التى قام بها قس فرنسى يسوعى فى رحلة تبـــشيرية لهدايـــة القبائل الأصلية. وأفلام "ماد ماكس" الأسترالية (١٩٧٩-١٩٨٥) قد أصبحت من الأفلام المهمة لتصويرها عالمًا فيما بعد الدمار الشامل، وتعيد اختـــراع الأماكن البرية فى أستراليا باعتبارها أرضًا خرابًا فيما بعد البـــشر، حيـــث تعتمد على البقاء على مهارات القيادة بجنون. وفيلم "مغامرات بريسيلا، ملكة الصحراء" (١٩٩٤) فيلم طريق يدور عن عالم الشواذ، ويتناول التنوع فـــى أستراليا. وأفلام مثل "رحلات الأدغال" (١٩٧١) و"الطرق الخلفية" (١٩٧٧) و"سور مضاد للأرانب" (٢٠٠٢)، تستخدم الرحلة فى أدغال أستراليا لتناول

العلاقات السياسية بين سكان البلاد الأصليين والبيض. وفيلم بيل بينيت "قبلة أو قتل" (١٩٩٧) هو فيلم أسترالى حديث وذكى يتناول تيمة الخارجين على القانون. وتناول المخرج الكندى بروس ماكدونالد فيلم الطريق عن موسيقى الروك مرات عديدة، مع "القتل على الطريق" (١٩٨٩)، و"الطريق السريع ٦١" (١٩٩١)، والأشهر "شعار الهارد كور" (١٩٩٦)، وهو فيلم تسجيلى زائف عن رحلة لفرقة روك تعيد تكوين نفسها. وفيلم ديفيد كرونينبيرج الشهير "تصادم" (١٩٩٦) يبدو فيلم طريق ملائمًا لنهاية الألفية، بتصويره المباشر للإثارة الجنسية المنحرفة من خلال تجربة تصادم سيارات، وهو الفيلم الذى أخذ هذا النمط الفيلمى إلى أبعد من الحافة بالنسبة لبعض المتفرجين (مثل إمبراطور الإعلام تيد تيرنر، الذى شن حملة ناجحة ضد عرض الفيلم فى الولايات المتحدة).

وأفلام الطريق من أمريكا اللاتينية تشارك الأفلام الأوروبية بعض السمات، فهى بشكل عام تركز على مجتمع من الشخصيات وليس على نجوم فرديين، وعلى غزوات وليس على حكايات عن شباب خارجين عن القانون، وعلى قضايا قومية ذات علاقة بالانقسام بين الشمال والجنوب، وبين الحضر والبرية الرعوية. ومن الأمثلة الجيدة "رحلة حافلة مكسيكية" (١٩٩١)، حيث يجلب لويس بونويل حساسيته الأوروبية لتترك تأثيرها على رحلة غريبة لفلاح إلى المدينة ليرى أمه المحتضرة. وكما فى فيلم فيللينى "الطريق"، أو بيرجمان "الختم السابع" (١٩٥٧)، ففى أفلام الطريق الأخرى لبونويل مثل "نازارين" (١٩٥٨، المكسيك)، و"طريق التبانة" (١٩٦٩، فرنسا)، تصبح الرحلة مكونة من فقرات، كأنها نوع كارنيفالى من رحلة الحج. وتلك السمة

التى تشبه طابع "السيرك المتجول" واضحة فى أفلام الطريق اللاحقة من أمريكا اللاتينية، مثل "باى باى يا برازيل" (١٩٧٩، البرازيل)، "جوانتاناميرا" (١٩٩٥، كوبا)، "والمحطة المركزية" (١٩٩٨، البرازيل). ورحلات عصر الفتح أصبحت جماهيرية أيضًا فى سينما أمريكا اللاتينية، ومن أفضل الأمثلة هنا "كابيزا دى فاكا" (١٩٩١، المكسيك). وأفلام مثل "قرمزى غامق" (١٩٩٦، المكسيك)، "الطريق" (٢٠٠٠، الأرجنتين)، هى تنويعات مثيرة للاهتمام على فيلم الطريق عن الخارجينْ على القانون. وفيلم "وأمك أيضًا" (٢٠٠١، المكسيك) يركز على التجارب الجنسية لصديقين شابين مع امرأة أكبر خلال رحلة على الطريق، ويمثل نقطة تحول لفيلم الطريق بالأسلوب الأمريكى، ونجح كما هو متوقع نجاحًا كبيرًا فى الولايات المتحدة.

ومع استمرار سينما القرن الحادى والعشرين فى الازدهار بفضل قوة التقنيات الرقمية، فإن من المأمول أن مزيدًا من أفلام الطريق المبتكرة سوف تظهر فى الأفق.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "أفلام الجريمة"، "النمط الفيلمي".

FURTHER READING

Cohan, Steven, and Ina Rae Hark, eds. *The Road Movie Book.* New York: Routledge, 1997.

Corrigan, Timothy. *A Cinema Without walls: Movies and Culture After Vietnam.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

Kerouac, Jack. *On the Road.* New York: Viking Press, 1957.

Kolker, Robert Phillip, and Peter Beicken. *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire.* Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1993.

Lackey, Kris. *RoadFrames: The American Highway Narrative.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie.* Austin: University of Texas Press, 2002.

Lewis, Tom. *Divided Highways: Building the Interstate Highways, Transforming American Life.* New York: Viking Press, 1997.

Nabokov, Vladimir. *Lolita.* Paris: Olympia Press, 1955.

Sargeant, Jack, and Stephanie Watson, eds. *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies.* London: Creation Books, 1999.

David Laderman

مسئول التحرير: بارى كيث جرانت

أستاذ الدراسات السينمائية والثقافة الجماهيرية فى جامعة بروك، سانت كاثرين، أونتاريو، كندا. ألف وشارك فى تأليف وقام بتحرير ما يزيد على عشرة كتب عن السينما، منها "توثيق السينما التسجيلية"، قراءات دقيقة فى السينما والفيديو التسجيليين"، "قاموس الدراسات السينمائية"، "مرشد الأنماط السينمائية ٣"، و"النمط الفيلمى: من الأيقونوجرافيا إلى الأيديولوجيا". كما أنه محرر سلسلة "معالجات معاصرة للسينما والتليفزيون" لدار نشر جامعة ولاية وين، وسلسلة "معالجات جيدة للنمط الفيلمى" لدار نشر بلاكويل.

مستشارو التحرير: ديفيد ديسر

أستاذ الدراسات السينمائية، والأدب المقارن، واللغات والثقافات الشرق آسيوية، والدراسات اليهودية، بجامعة إيلينويس. مؤلف "أفلام الساموراى لأكيرا كيروساوا، الشهوة زائد المذبحة"، "مقدمة فى سينما الموجة الجديدة اليابانية"، وشارك فى تأليف "السينمائيون اليهود الأمريكيون"، ومحرر كتاب "فيلم "قصة طوكيو" لأوزو"، وشارك فى تحرير عدد من الكتب الأخرى عن السينما الآسيوية.

جيم هيللر

المحاضر السابق فى الدراسات السينمائية فى جامعة ريدينج (المملكة المتحدة) فى قسم السينما والمسرح والتليفزيون. من كتبه كمحرر "كراسات السينما، الجزء الأول: الخمسينيات"، و"الجزء الثانى: الستينيات"، و"السينما المستقلة الأمريكية"، وكمؤلف "هوليوود الجديدة".

جانيت ستايجر

أستاذة مادة الاتصالات فى جامعة تكساس فى أوستين. مؤلفة "دراسات تلقى وسائل الاتصال"، "تليفزيون النجاح التجارى الهائل"، كوميديات الموقف المهمة فى عصر الشبكات التليفزيونية"، "المتفرجون المنحرفون"، "ممارسات التلقى السينمائى" وشاركت فى تحرير "المؤلف والسينما".

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

- من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، وتحت الطبع حاليا "كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليا.

- من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى: عبد الرحيم عامر

الإشــراف الفنى: حســن كــــامل

تهدف "موسوعة السينما (شيرمر)" إلى أن تكون عملاً مرجعيًا فى مجال الدراسات السينمائية، وهى مصممة لكى تلبى احتياجات القارئ العام، وطلبة الجامعات والمعاهد، ومعلميها، بأن تقدم نظرة عامة شاملة ومفهومة لتاريخ ونظرية السينما، مع التأكيد على الجانب الأمريكى.

وسوف يجد القارئ فى الموسوعة الحقائق الأساسية حول تاريخ السينما، وشرحًا واضحًا للمفاهيم والخطوط النظرية الأساسية، ودليلاً إلى المجادلات المهمة حول هذا الموضوع. والموسوعة تتناول السينما بوصفها فنًا، وترفيهًا، وصناعةً، وهى لذلك تقدم موادَّ حول كل الأنماط الفيلمية المهمة، وشركات الإنتاج، وصناعات السينما فى البلدان المختلفة، بالإضافة إلى الموضوعات التقنية والصناعية ذات العلاقة، والمسائل الثقافية، والمعالجات النقدية للسينما.

ومن المؤكد أن هناك العديد من الأعمال المرجعية والموسوعات الأخرى المتاحة، والموجودة فوق رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، ومع ذلك فإن "موسوعة السينما (شيرمر)" مميزة فى شكلها وتغطيتها؛ فمواد الموسوعة المائتان تمتد كل منها ما بين 1500 إلى 9000 كلمة. وإذا كانت هذه المقالات تقدم موجزًا لثقافة مدرسية وتعليمية مهمة، فى مختلف مجالات الدراسات السينمائية، فإنها تقدم أيضًا منظورات ومجادلات جديدة ومتجددة.

وبالإضافة إلى هذه المواد الأساسية، فإن هناك ما يزيد على 230 مادة جانبية توجز ملخصًا عن الشخصيات المهمة فى تاريخ السينما، وهى تقدم ما هو أكثر من ملخصات حول الحياة المهنية؛ فهى تحدد مكان إنجازات الشخصية داخل سياقها وسياق المادة الأساسية التى تذكر فيها، بما يقدم منظورًا تاريخيًا أو نظريًا للشخصية.

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن